TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang I Heft 1

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Neukomm, Rütistrasse 11, Zürich 7

Inhalt des 1. Heftes I. Jahrgang

OKTOBER 1942

Seite	1	*Ueber Literaturwissenschaft und Stilkritik*	
„	4	*Goethes Novelle*	Emil Staiger
„	31	*Der Aufstand der Fabel*	Theophil Spoe
„	64	*Deux poèmes de Verlaine*	Marcel Raymo
„	74	*Chronik*	
„	82	*Miszellen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Gianfranco Contini, Unive sität Freiburg; Marcel Raymond, Universität Genf; Juli Rütsch, Zofingen; Theophil Spoerri, Universität Züri Emil Staiger, Universität Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3.—.

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

Karl Schmidt

ÜBER LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

11275

AN PROF. DR. JAKOB JUD

ZU SEINEM 60. GEBURTSTAG.

Eine eigenartige Fügung bringt es mit sich, dass die neue Zeitschrift, die ohne Ihr Beispiel kaum entstanden wäre, mit ihrer ersten Nummer hervortritt als Huldigung zu Ihrem 60. Geburtstag und als Dank für Ihre menschliche und wissenschaftliche Leistung.

Sie haben der Philologie durch Ihre innere Spannung ein eigenes schweizerisches Gepräge verliehen. Ist es doch Ihre besondere Begabung, dass Sie das Wort zur Brücke zwischen dem Sachlichen und dem Persönlichen zu machen wissen, so dass unter Ihren Händen das Sachliche immer persönlicher, das Persönliche immer sachlicher wird.

Diese Lebendigkeit lässt es allein verstehen, dass Sie die ungeheure Last des «Italienischen Sprachatlasses» zusammen mit Ihrem Freunde Karl Jaberg, aber auch das ganze Gewicht Ihrer übrigen Forscher- und Lehrertätigkeit tragen konnten, und dass wir noch die grosse Synthese Ihres Lebens erwarten dürfen.

Ihre Sachlichkeit macht es, dass jedes Glied in der Kette Ihrer Argumentationen mit der letzten handwerklichen Solidität gehärtet ist. In Ihren Arbeiten geht alles seinen zwingenden Gang auf dem festen Boden der Objektivität. Aber Ihre Persönlichkeit macht, dass alle Probleme soweit durchgeführt werden, bis sie ins Menschliche durchstossen — jede Etymologie wächst wie eine lyrische Blüte aus dem Mutterboden der Geschichte, die Sprachgeographie wird zu einem epischen Bild der menschlichen Kultur, die Morphologie zum spannenden Drama der sprachlichen Formwerdung.

Wie steht es nun gegenüber einer so strengen Haltung m der Literaturwissenschaft? Auf diesem Boden ist die Gefah besonders gross, dass das Sachliche vom Persönlichen über wuchert wird, so dass der wissenschaftliche Geist, um de Subjektivität zu entfliehen, sich gern auf das historische Ne bengebiet flüchtet und Geschichte treibt, statt sich unmittel bar und objektiv mit dem literarischen Werk zu befassen.

Das aber ist klar: Literaturwissenschaft ist Philologie un nicht Geschichte; sie hat sich mit dem Wort zu befassen, un alles was sie sonst treiben mag, nur um des Wortes willen z leisten. Das persönlich gestaltete Wort ist der Gegenstand de Stilkritikers, wie das kollektiv verfestigte Wort der Gegen stand des Philologen im engeren Sinn ist.

Dieselbe Strenge und Sachlichkeit, die der Sprachforsche auf den allgemeinen und alltäglichen Sprachgebrauch ver wendet, muss der Philologe im weiteren Sinn dem dichteri schen Wort, der dichterischen Morphologie und Syntax wid men. Die Spannung zwischen dem Persönlichen und Sachl chen ist hier in erhöhtem Mass vorhanden, und keinesweg darf sie zugunsten des einen oder andern aufgegeben werder Niemals darf der Buchstabe den Geist dämpfen, aber ebens wenig der Geist den Buchstaben verachten.

Gibt es aber eine Möglichkeit, der Betrachtung des Texte eine objektive Sicherung zu geben, wie sie der engeren Philo logie, die mit umfassenden und gültigen Zusammenhänge rechnen darf, zukommt? Ja, ein objektives Kriterium gibt e es ist das Kriterium der Form. Unser luzernischer Landsgenoss aus dem 17. Jahrhundert, der bahnbrechende Geologe Ern Moritz Kappeler, hat die klassische Maxime geprägt: «Di Form eignet sich besser als jede ander Eigenschaft zur Erkennung der Substanz.»

Literaturwissenschaft kommt ganz zu sich selbst in der Sti kritik, ist Philologie, «Liebe zum Wort» in höchstem Sin und alle Historie, Philosophie und Psychologie dürfen für ih Bemühen nur Hilfswissenschaften sein. Das Ziel und End

aller philologischen Bemühung ist der Text, und alles was vom gestalteten Wort wegführt und nicht zum Ziele hat, die dichterische Form strukturell aufzuhellen, ist Sünde wider den schöpferischen Geist der Sprache.

So einfach und zwingend diese Axiome in der theoretischen Feststellung sind, so schwierig ist ihre praktische Anwendung. Die Literaturwissenschaft als Stilkritik steht noch in ihren Anfängen, sie hat noch ihre Kinderkrankheiten zu überwinden. In diesen Blättern soll sie besondere Pflege und einen eigenen Entfaltungsraum finden.

Dass die Zeitschrift als Trivium an die sprachlichen Grundwissenschaften erinnert, die nach dem antik-mittelalterlichen Schema mit dem Quadrivium die sieben freien Künste bilden und sich zugleich zu den drei grossen Kulturstrassen der Schweiz, zum europäischen «Dreiweg» bekennt, entspricht, verehrter Jubilar, sowohl Ihrer wissenschaftlichen Haltung als Ihrer Heimatliebe und Ihrem weiten historisch-kulturellen Horizont. Das Vorbild, das Sie als Forscher und Mensch Ihren Kollegen und Schülern geben, soll sie befeuern, dass sie nicht nachgeben, bis sie einen Schimmer Ihrer brennenden Sachlichkeit in ihre eigene Arbeit aufgenommen haben.

Mit den besten Wünschen zur Vollendung Ihres Lebenswerkes

Im Namen des engern Mitarbeiterkreises

Theophil Spoerri.

GOETHES NOVELLE

Von Emil Staiger

Man glaubt sich berechtigt, im Spätwerk Goethes zwischen seltenen Urschöpfungen und der gewohnten täglichen Arbeit eines reichen, in allen Formen bewanderten Geistes zu unterscheiden, zu jenem etwa die Dornburger Lyrik, die «Trilogie der Leidenschaft», die letzten Szenen des «Faust» zu rechnen, dieser die «Zahmen Xenien», die Maskenzüge und Prologe und vor allem «Wilhelm Meisters Wanderjahre» zuzuschreiben. Bei andern Werken wird man schwanken und hilflos nach Kriterien suchen, um endlich wieder gern auf eine Ordnung zu verzichten, die doch keine Deutlichkeit gewinnt und gar so wenig über den Wert des Eingeordneten besagt. Dann bleibt allein das Staunen übrig, dass ein Dichter, dessen Welt schon bis ins Letzte abgeklärt und überall befestigt scheint, Beseligungen und Erschütterungen noch zugänglich ist, dass er das riesige Gebäude, das er selbst aus seinem Dasein aufgeschichtet, noch vergessen und von längst erfassten Dingen noch betroffen werden kann. Wenn gar in einer Dichtung beides sichtbar wird, der schon in seinem ewigen Besitz erstarrte und der jugendliche Geist, wenn die wunderbare Lösung und der Uebergang vom Starren in das Fliessende geschieht, dann wohnen wir dem grössten Schauspiel bei, das innerhalb der Grenzen endlicher Wesen möglich ist. Als eine solche Dichtung aber stellt sich die «Novelle» dar.

Wir treten zu Beginn in völlig ausgeglichene Bereiche, worin nichts Dunkles, Ungelöstes mehr zu finden ist, aus deren Tiefen, wie es scheint, nichts Unerwartetes erstehen wird. Das Eine mag vielleicht erstaunen, dass der Dichter seine jüngste Gegenwart zu schildern vorgibt. Und doch kann kein Zweifel sein: «Des Fürsten Vater», lesen wir, «hatte noch den Zeitpunkt erlebt und genutzt, wo es deutlich wurde, dass alle Staatsglieder in gleicher Betriebsamkeit ihre Tage zubringen, in gleichem Wirken und Schaffen, jeder nach seiner Art, erst gewinnen und dann geniessen

sollten.» Der Zeitpunkt ist ganz offensichtlich die französische Revolution, die nun ein Menschenalter zurückliegt. Aber freilich ist ihr Bild, im Gegensatz zu dem, das Goethe früher, in «Hermann und Dorothea» und in der «Natürlichen Tochter», gab, mit zartester Schonung angedeutet, so, dass gleichsam nur der ideale Sinn bemerklich wird: Eine Stufe auf dem Weg zu allgemeiner Humanität. Die Schreckenszeichen des entfesselten Pöbels werden mit dem Ausdruck «wo es deutlich wurde» erwähnt. Ein höheres Bedürfnis hat sich angekündigt; dies war wesentlich und verdient allein Beachtung. Das Bedürfnis heischte gleiches Recht für alle Glieder des Staates. Die Parole «Gleichheit» wird von Goethe aber nicht nach der gewohnten Auffassung erläutert, dass jeder gleichen Anspruch auf die bürgerlichen Rechte und die Güter des Lebens erheben dürfe, sondern «Gleichheit» heisst hier: Jeder habe das gleiche Recht, zu wirken. Alle Glieder des Staates sollen erst gewinnen, dann geniessen, statt dass bisher die Bürger gewinnen mussten, während der Adel genoss. So hätte das Ereignis denn zumal der Erziehung des Adels gedient; und des Fürsten Vater kann als sein geglückter Zögling gelten, da sein Leben auf ein Wirken eingerichtet war, das allen Untertanen immer mehr Gelegenheit, zu wirken, bot.

Der Sohn bleibt diesem Sinne treu. Dringende Geschäfte haben ihn veranlasst, eine schon geplante Jagd hinauszuschieben. Das früher fast alltägliche Vergnügen adeliger Gesellschaft ist an seinem arbeitsamen Hof ein «seltenes Fest» geworden. Führt er doch sogar die seiner Art gewogene Gemahlin in den ersten Tagen ihrer Ehe durch das Marktgewimmel und belehrt sie über die Betriebsamkeit des Länderkreises. Das Volk auf seiner Seite sieht den Segen einer solchen Herrschaft ein und anerkennt darum den Unterschied der Stände nicht bloss mit Geduld, sondern mit einer unmittelbaren Herzlichkeit: «Das Volk schaute mit Freuden die junge Dame, und auf so viel lächelnden Gesichtern zeigte sich das entschiedene Behagen, zu sehen, dass die erste Frau im Lande auch die schönste und anmutigste sei.»

So fügt sich alles Menschliche hier in dauerhafte Verhältnisse ein. Das Leben in diesem Staat ist «wahr», das heisst,

es ist in allen Teilen von den ewigen Gesetzen, die das Sein erhalten, bestimmt. Die Gegenwart erscheint im Licht der idealen Möglichkeit.

Das Gleiche gilt für die Natur. «Wohlversorgte Frucht- und Lustgärten», «wohlbewohnte Gegend», «anmutigste Oertlichkeiten» deuten eine Landschaft an, die ganz zum Spiegelbild des klarsten Geistes umgeschaffen ist. Ueberall die Gliederung, die dem Blick die Uebersicht erleichtert: Gärten schneiden aus dem Grünen ebenmässige Stücke aus, Bäume sind zu Gruppen gefasst, die Stammburg krönt das wohltätige Bild. Sie selber freilich, aus der Nähe angesehen, bequemt sich scheinbar dieser reinen Ordnung nicht. Mit dem verwitternden Gestein, den wuchernden Pflanzen, dem unentwirrbaren Ineinander von Kunst und Natur bietet sie den Anblick eines «zufällig-einzigen Lokals», «dessengleichen in der Welt vielleicht nicht wieder zu sehen ist». Nach Goethes ästhetischen Grundbegriffen könnte sie also keinen Gegenstand des klassischen Stils abgeben, des Stils, der nicht das Einzigartige, sondern das ewig Gültige sucht. Dem Zeichner, der die Burg auf seinen Blättern abgebildet hat, wird drum auch nur die Meisterschaft im «Charakteristischen» nachgerühmt. Indes gehört gerade dies zu dem Triumph von Goethes Alter, dass er nun imstande ist, das Ewige nicht bloss auf klassisch-günstigem Boden wahrzunehmen, sondern auch in sonderbarem, schwer zugänglichem Gebiet. Es braucht nicht viel, dies für den Schauplatz der «Novelle» nachzuweisen.

Die Felsen «von Urzeiten her» bestehen aus Granit, den schon der Aufsatz aus dem Jahre 1784 als den «ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohn der Natur» verehrt. Und was so wirr, wie von Zyklopenhänden hingeschleudert, daliegt, die unregelmässigen Platten und Trümmer, verdanken ihre Lage und Beschaffenheit nicht einem unbegreiflich einzelnen Ereignis, sondern einem Wandel, der sich ganz vernunftgemäss vollzog. Zwar heisst es in den «Wanderjahren»: «Die Vernunft hat nur über das Lebendige Herrschaft; die entstandene Welt, mit der sich die Geognosie abgibt, ist tot. Daher kann es keine Geologie geben; denn die Vernunft hat hier nichts zu tun» (XIII, 598). Dennoch hat

sich Goethe auch in diesem Fach um Gesetze bemüht. Ueber die «Entstehung unorganischer Formen» lesen wir: «Es gibt ein allgemeines Gesetz, nach welchem alle materiellen Massen sich gestalten, und dieses Gesetz offenbaren uns die Gebirge, und wer es kennt, dem sind sie offenbar» (XVI, 832). Und eine Stelle aus dem Aufsatz über «Die Gestaltung grosser anorganischer Massen» vom Jahre 1824, die das näher ausführt, nötigt uns geradezu, des Künstlers der «Novelle» und des Gipfels mit der Stammburg zu gedenken: «Durch diesen Begriff kommt auch der Zeichner ganz allein zur Fähigkeit, Felsenwände und Gipfel richtig und wahrhaft darzustellen... Die Urgestaltung wird ihm klar; er begreift, wie dasselbe Gestein bald als Platte, Säule und doch auch als Wand erscheinen könne, und wie allen diesen Phänomen eine verwandte Form zugrunde liege» (XVI, 801).

So müssen wir uns überzeugen: Der Dichter starrt die sonderbare Landschaft nicht als Wunder an. Er ist dem Bild gewachsen, hat es durchgedacht und eingeordnet in das Ganze der Natur. Die Genugtuung, dass selbst in einem solchen «einzigen Lokal» die gleichen Kräfte walten, die er überall verehrt, ist ausgesprochen in den «Tag- und Jahresheften» 1820, wo er die «seltsamen Trümmer eines Granitgebirges» in der Nähe von Alexandersbad erwähnt: «Mein Abscheu vor gewaltsamen Erklärungen, die man auch hier mit reichlichen Erdbeben, Vulkanen, Wasserfluten und andern titanischen Ereignissen geltend zu machen versuchte, ward auf der Stelle vermehrt, da mit einem ruhigen Blick sich gar wohl erkennen liess, dass durch teilweise Auflösung wie teilweise Beharrlichkeit des Urgesteins, durch ein daraus erfolgendes Stehenbleiben, Sinken, Stürzen, und zwar in ungeheuren Massen, diese staunenswürdige Erscheinung ganz naturgemäss sich ergeben habe» (V, 629).

Derselbe Abscheu aber war es, der ihm zu Beginn — dort freilich in bewusstem Absehn von der Wirklichkeit — verwehrte, des Schreckens der französischen Revolution anders als mit jenem «wo es deutlich wurde» zu gedenken.

Das «Starre, Unnachgiebige, Unzerstörliche» des Gesteins steht nun im angenehmsten Gegensatz zum «Frischen, Schmiegsamen, Unwiderstehlichen» der Pflanzenwelt, den

grossen Bäumen, die «zu wurzeln Glück und Gelegenheit ge funden», die «sachte, aber entschieden» bis in die Galerie gewachsen sind. Die Prädikate zeigen klar, wie auch da ganz Romantische der grünen Wildnis auf die allgemeine Kräfte, auf die längst erkannte Urbeschaffenheit des Dasein hin betrachtet wird. «Schmiegsam» und «unwiderstehlich» «sachte, aber entschieden» — damit ist die Variabilität de Individuellen und die Energie des Typus angedeutet. Un sinnlicher, «bedeutender», in Goethes Sinn des Worte könnte die Schilderung schwerlich mehr ausfallen. So schil dert, wer nicht überrascht wird und nicht überrascht sei will, wer in allem, was erscheint, das eine Wesen findet, da ihm a priori offenbar ist, das sich je und je bewährt.

Es bewährt sich schliesslich auch in dem «ernstesten Streit zwischen der «längst entschwundenen Menschenkraft», de «Kunst», und der noch immer «lebenden und fortwirkende Natur», der in der Burg den Streit von Pflanze und Gestei und von Gestein und Witterung gleichsam überhöht.

Die unerschütterliche Ruhe, mit welcher der erfahren Dichter so die Gegenstände ansieht, wirkt sich in der ganze ersten Hälfte der «Novelle» aus. Wie ihm selbst die Ueber raschung kaum mehr möglich und erwünscht scheint, solle ihr auch die Gestalten seiner Dichtung nicht verfallen. Zwi schen das Auge der Jugend und die wunderbaren Dinge wir darum der Oheim eingeschoben, der das Ungewöhnliche in voraus auf den Blättern vorzeigt und im Einzelnen erläutert Ebenso hat auch der Fürst der jungen Fürstin schon am Vor tag das Gewirr des Marktes aus den Hauptinteressen de Handels erklärt. Nun «wiederholt» sie, durch die Strasse reitend, die «gestrige Lektion»; und die Stammburg wird be stätigen, was der Oheim dargelegt. Wiederholen und Be stätigtfinden aber ist die Art, in der der alte Weise, sofer er alt ist, mit der Welt verkehrt. Reine Dauer ist erreicht Alles Neue war von je.

Doch nur für Gott kann alles stehen und bewusst sein eh' es eintritt. Für den Menschen bleibt die reine Dauer j und je bedroht. Es kann geschehn, dass etwas Neues die Be stätigung verweigert und dem «wahren» Bild der Welt, den so geliebten, widerspricht. Denn dieses Bild ist, wie ein jede

Weltbild, das der Mensch entwirft, durch Ausschluss grenzenloser andrer Möglichkeiten fest geworden. An solche andre Möglichkeiten konnte uns bereits der Hinweis auf die französische Revolution, jenes Absehn von der grauenhaften Wirklichkeit, erinnern. Auch die Deutung des Gebirges musste immerhin die Frage wecken, ob der Vulkanismus durchaus unberechtigt sei, ob nicht mancherlei auf Erden, allen Abscheus ungeachtet, «titanischen Ereignisse» sein Dasein oder öfter seinen Untergang zu danken habe. Goethe will dies auch nicht leugnen; er meidet nur, es zu bereden Wie sehr es ihm jedoch bewusst blieb, zeigt der fünfte Akt des «Faust», wo den Menschen nur vergönnt ist, «nicht sicher zwar, doch tätigfrei zu wohnen», wo das gänzlich Fremde und Chaotische, die Flut des Meers, das Leben ständig so bedroht wie einst in «Hermann und Dorothea» die Gärung in dem Nachbarland; die «Wahlverwandtschaften» zeigen es, wo wiederum das Wasser und, dem Wasser rätselhaft verwandt, die Leidenschaften, gleich Dämonen, der gefügten Welt auflauern. Suchen wir nach einem Namen, diesen Widersacher, wie ihn Goethe spürte, zu benennen, so werden wir zu dem Begriff des «Elementaren» hingedrängt. In die Elemente löst der Chor der «Helena» sich auf; das «Götterbild» Eugeniens zerstören, nach des Herzogs Wort, «die Elemente, nun von keinem Geist der Ordnung mehr beherrscht». Wo immer sie entbunden werden, wirken sie als ungeheure Feinde des Gebildeten. So schildert sie besonders eindrucksvoll der «Versuch einer Witterungslehre» vom Jahre 1825:

«Es ist offenbar, dass das, was wir Elemente nennen, seinen eigenen wilden wüsten Gang zu nehmen immerhin den Trieb hat. Insofern sich nun der Mensch den Besitz der Erde ergriffen hat und ihn zu erhalten verpflichtet ist, muss er sich zum Widerstand bereiten und wachsam erhalten. Aber einzelne Vorsichtsmassregeln sind keineswegs so wirksam, als wenn man dem Regellosen das Gesetz entgegenzustellen vermöchte, und hier hat uns die Natur aufs herrlichste vorgearbeitet, und zwar indem sie ein gestaltetes Leben dem Gestaltlosen entgegensetzt.

Die Elemente daher sind als kolossale Gegner zu betrach-

ten, mit denen wir ewig zu kämpfen haben, und sie nur durch die höchste Kraft des Geistes, durch Mut und List, im einzelnen Fall bewältigen.

Die Elemente sind die Willkür selbst zu nennen.» (XVI, 852). Hier ist zwar einzig von den vier antiken Elementen die Rede. Doch wir fühlen uns, besonders durch den letzten Satz, befugt, mit einem allgemeineren Ausdruck — «Elementares» — alle Willkür, alles Regellose, alles Wilde, Wüste zu benennen und, im Geist der «Wahlverwandtschaften», mancherlei Erscheinungen aus dem Einen «Konflikt des Gesetzlichen und des Ungebändigten» zu verstehn. Und damit ist das eigentliche Thema der «Novelle» genannt.

Zwar erscheint in dieser Dichtung alles nur im kleinsten Masstab. Was im «Faust» das Meer bedeutet, wird hier durch den Brand im Städtchen und die beiden wilden Tiere beinah winzig vorgestellt. Der Sinn ist aber ganz gewahrt. Eben da sich die Natur am Mittag still verklärt und im Vollkommenen den Atem anhält und die Zeit gestorben scheint, bricht das Feuer aus, und von dem Feuer, weil das Elementare unter sich verbündet ist, werden Tiger und Löwe befreit. Die rote Flammenglut, der Dampf, der Pulverschlag; das Ungeheuer, die Macht und Furchtbarkeit des Untiers: Es fehlt an Worten nicht, den Ernst und die Gefahr herauszustreichen. Und doch! Kann dies Ereignis wirklich eine Ueberraschung sein? Ist es nicht so gut schon vorbereitet wie das Bild der Landschaft und das Treiben auf dem Markt, bevor es sich dem Auge bietet? Der Oheim hat die Fürstin «schon einigemal mit ausführlicher Beschreibung» eines grossen Brandes «geängstigt» und sich in einer Vorahnung gesträubt, den Weg durch die Stadt zu nehmen. Die Tiere haben sich bereits auf «bunten kolossalen Gemälden», in «heftigen Farben und kräftigen Bildern» vor der Bude dargestellt, bevor sie leibhaft sichtbar werden.

Gewiss, die Vorbereitung findet hier wie dort statt, ja, sie fällt hier noch viel schwerer ins Gewicht. Die Stammburg aber und der Hauptmarkt wurden vorbereitet durch Berichte, die der ruhigen und gründlichen Sachkenntnis entstammten. Dagegen, was der Oheim von dem Brand erzählt, ist nur der Eindruck, den ein plötzlich aufgeschrecktes Gemüt empfan-

gen und wie eine nie verheilende Wunde bewahrt hat. Und gar die Gemälde, weit entfernt, das Wesen der Tiere wiederzugeben, reizen nur den Hang zum Grausen, der den Menschen innewohnt. Wahrheit also ist von dieser Seite schwerlich zu erwarten. Und wenn es sich auch ziemt, das Ungeheure stets für möglich zu halten und darauf gefasst zu sein, ist doch die ängstliche Vertiefung in Gefahren nie von Gutem, da sie schon Bezirke gotterhellten Lebens in der Seele dem Elementaren überlässt. Die Fürstin hat dem Oheim drum mit Recht die Rede abgeschnitten; und der Oheim selber tadelt, wo er seine innere Freiheit nicht verloren, die Erregung:

«Es ist wunderbar, versetzte der Fürst, dass der Mensch durch Schreckliches immer aufgeregt sein will. Drinnen liegt der Tiger ganz ruhig in seinem Kerker, und hier muss er grimmig auf einen Mohren losfahren, damit man glaube, dergleichen inwendig ebenfalls zu sehen; es ist an Mord und Totschlag noch nicht genug, an Brand und Untergang; die Bänkelsänger müssen es an jeder Ecke wiederholen. Die guten Menschen wollen eingeschüchtert sein, um hinterdrein erst zu fühlen, wie schön und löblich es sei, frei Atem zu holen.»

Der Vorwurf geht über den Anlass hinaus und nähert sich jenen allgemeinen Aeusserungen über die Kunst und ihre grosse Verantwortung, die Goethe seit der «Iphigenie auf Tauris» immer wiederholt. Bänkelsänger waren schon die «Dichter», die von Tantalus sangen:

Uebermut
Und Untreu stürzten ihn von Jovis Tisch
Zur Schmach des alten Tartarus hinab.

Für die Leiter der pädagogischen Provinz in «Wilhelm Meisters Wanderjahren» haben die Dramatiker und unter ihnen zumal die Tragiker insgesamt keinen besseren Ruf. Und noch die «Klassische Walpurgisnacht» setzt mit den Versen ein:

Zum Schauderfeste dieser Nacht, wie öfter schon,
Tret ich einher, Erichtho, ich, die düstere;
Nicht so abscheulich, wie die leidigen Dichter mich
Im Uebermass verlästern. Endigen sie doch nie
In Lob und Tadel.

Um der Erregung willen endigen sie in Lob und Tadel n
und fälschen frech das Bild der Welt. Wohin das führt, h
Goethe wohl des öftern ausgesprochen, aber nirgends rein
als in der «Novelle», wo, dem kleinen Raume angemesse
die Bilder auf dem Markt und die dramatische Erzählun
des Oheims für die unbeherrschte Kunst und Poesie einsteh
Denn was ergibt sich nun daraus?

Der Brand tritt in der weiten, friedevollen Landscha
kaum hervor. Ohne Fernrohr ist er nur den guten Augen de
Fürstin bemerklich. Und «in der Stadt wie auf dem Schlo
sind die Feueranstalten in bester Ordnung». So dürfte da
Ereignis wohl mit Ruhe aufgenommen werden. Im Geist de
Fürstin aber steigt das Bild des «wüsten Wirrwarrs» au
das ihr der Oheim ausgemalt. Nicht dieser Brand, nur di
Erinnerung an den oft vernommenen Bericht ist's, was si
nun verstört und was der Dichter, der hier fast die Art de
«Bänkelsänger» nachzuahmen sucht, ausführlich schilder
«Nun schien der heitere morgendliche Gesichtskreis umnebel
ihre Augen verdüstert, Wald und Wiese hatten einen wun
derbaren bänglichen Anschein.» Das Vertrauen in die Natu
ist zerstört. Sie hat sich freilich nicht verwandelt, und wär
das Auge nicht verstört, es nähme kaum ein Düsteres wah
Das Wort des Oheims schafft allein die lichte Stille um zu
Schoss von ungeheuren Möglichkeiten, von Möglichkeiten
deren Dasein zwar zu leugnen nicht erlaubt, die aber ohn
Not der Seele vorzuhalten, unfromm ist.

Indes scheint in der Folge, da der Tiger aus dem Ta
heranspringt, Angst nur allzusehr berechtigt. Das Unhei
rückt den Beiden, die zurückgeblieben sind, auf den Leib. De
rechte Leser wird jedoch die wahre Meinung nicht verken
nen. «Heranspringend, wie sie ihn vor kurzem gemalt ge
sehen, kam er entgegen.» W e i l sie ihn so gemalt gesehe
haben, schreckt sie die Erscheinung und gibt Honorio de
Schuss ab. Und erst nachdem er geschossen hat, heisst es «da
ergrimmte Tier». Vorher war der Tiger nicht ergrimmt, in
Gegenteil, er hätte selbst der Hilfe sehr bedurft; die scharfe
Steine schmerzen ihn. «Und nur dass Honorio unmittelba
hinter ihm herflog, neben ihm gemässigt heraufritt, schie
seine Kraft aufs Neue anzuspornen und zu reizen.» So ha

die falsche Kunst nicht nur die Angst vor der Natur geweckt, sondern mittelbar das Leben selbst ins Schreckliche verwandelt. Das abgewehrte Geschöpf setzt sich seinerseits zur Wehr. Die Feindschaft, die der Angst zum Wesen der Welt zu gehören scheint, bricht wirklich aus.

Und gehört sie nicht dazu? Der Dichter nennt den Tiger gerade hier mit ganz besonderer Schärfe «Untier» oder «Ungeheuer» und redet von der «Macht und Furchtbarkeit» des Körpers, die der ausgestreckte noch im Tode zeigt. Bleibt da anderes übrig als die Anwendung von «Mut und List», in der Honorio sich geübt, die Goethe selber gegen die ungebändigten Elemente empfiehlt? Der Mensch wird ihrer nie entraten können, und er steigert seine eigene Kraft im Widerstand, so wie denn auch Honorio erst im raschen Kampf die ganze Schönheit seiner Jugend offenbart. Doch wo der Kampf entbehrlich würde, wäre das Reich des Menschen erweitert.

Wie dies möglich ist, das deutet hier noch keine Silbe an. Die nächste Szene — Fürstin und Honorio — wiederholt vielmehr auf höherer Stufe den Konflikt. Es handelt sich bei diesem Abschnitt nämlich nicht, wie man vermutet hat, um eine Abschweifung, die nur dem epischen Gesetz der Retardation und individuellen Handlung zu genügen hätte. Er ist, wie jeder Teil, mit Sorgfalt in das Ganze eingewoben.

Honorio, so lasen wir am Anfang, ist willig von der sonst so ersehnten Jagd zurückgeblieben, um einzig der Fürstin dienstbar zu sein. Ein unerwartetes Geschick hat ihm vergönnt, der schönen Frau den Dienst im höchsten Ernst zu leisten. Sie aber hat beim Kampf des Jünglings seltene Schönheit wahrgenommen. Von der Bewegung beider Seelen, die nun einsetzt, hebt der Dichter, wie aus Rücksicht, kaum den Schleier. Die ersten Worte dürfen noch als durchaus unverfänglich gelten. Sorge um den Retter und von seiner Seite Huldigung geböte auch die Höflichkeit. Schon mehr, als was die Sitte heischt, verrät es, wenn Honorio die fromme Regung eines solchen Augenblicks nur durch Gedanken an die Fürstin auszufüllen weiss. Und er s a g t dies nicht, er r u f t es. Das Gefühl, das sich hier meldet, scheint zur Leidenschaft gesteigert, wenn er auf das nächste Wort der Fürstin «mit

glühender Wange» erwidert. Länger bleibt er auf den Knien als sein Geschäft erfordern würde. Fühlt die Fürstin sich bedrängt? Wehrt sie dem Verwegenen? «Ich werde mich an eure Kühnheit und Gewandtheit dabei erinnern und darf nicht hinzusetzen, dass Ihr auf meinen Dank und auf die Gnade des Fürsten lebenslänglich rechnen könnt. Aber steht auf; schon ist kein Leben mehr im Tiere, bedenken wir das Weitere, vor allen Dingen steht auf!» Sie beschränkt den Anteil an Honorio ganz auf sein Verdienst. Und mit welcher leisen Dringlichkeit sie wiederholt «Steht auf!», dürfte er nicht überhören. Ihn aber dünkt das Knien vor der geliebten Frau nur zu gemäss. Wird nun, wie im «Torquato Tasso» das «Ungeheuere» geschehn, ein frevelhafter Bruch der Sitte? Nein! Mit einer Wendung ohnegleichen ruft er sich zurück: «Da ich nun einmal kniee, versetzte der Jüngling, da ich mich in einer Stellung befinde, die mir auf jede andere Weise untersagt wäre . . .» Er besinnt sich auf die Schranken, die da aufgerichtet sind, und gibt doch zugleich zu erkennen, wie wenig sich sein Herz mit dem Gesetz noch einverstanden fühlt. Und wenn er fortfährt: «. . . so lasst mich bitten, von der Gunst, von der Gnade, die ihr mir zuwendet, in diesem Augenblick versichert zu werden», so deutet wieder die Verbesserung von «Gunst» in «Gnade» an, er wisse, dass die Herrin vor ihm steht.

Doch was nun folgt, befremdet uns. Warum bittet Honorio, sich für längere Zeit vom Hof entfernen zu dürfen? Die Gründe, die er selber vorbringt, sind, in diesem Augenblick zum mindesten, ziemlich unglaubhaft. Und warum beschattet Trauer sein Gesicht, da ihm die Fürstin Gewährung der Bitte in Aussicht stellt?

Die Fragen sind schon oft erhoben und sehr verschieden beantwortet worden. Die beste Auskunft, wenn der Text nicht so bestimmt ist, wie wir wünschen möchten, gibt wohl das Stichwörterschema, das sich aus den Vorarbeiten zur «Novelle» erhalten hat. Dort ist der Auftritt so skizziert:

Aeusserer Anstand.
Zugesagte Gnade.
Ausgesprochener Wunsch zu reisen.
Schon oft wiederholt und motiviert.

Warum sich entfernen, jetzt eben, da er so hilfreich geworden.
Höhere Bildung als Vorwand.

Der «äussere Anstand» setzt gewiss eine innere Leidenschaft voraus. Honorios Worte sind beherrscht. Doch unter dem beherrschten Aeussern brennt die unerlaubte Glut. Den Wunsch zu reisen selber finden wir nicht als Vorwand bezeichnet, wohl aber seine Begründung, den Mangel an Welt. Was treibt ihn aber dann hinweg, «jetzt eben, da er so hilfreich geworden»? Gerade d a s s er so hilfreich geworden und sich der Fürstin mit seiner Tat so unverhofft genähert hat! Die Leidenschaft, die lang geglommen, droht in Flammen auszuschlagen. Und wenn Honorio nicht, wie Tasso, sich verfehlen will, so muss er seiner Leidenschaft entfliehn.

Hier hat sich also das Elementare der Tiefe des menschlichen Herzens bemächtigt und droht dem Höchsten, was im Umkreis der gebildeten Schöpfung wohnt, der Sitte, die das Dasein einer adlig-schönen Frau bestimmt. Doch hier wie früher wird das Elementare von der Kraft besiegt. Honorio hat sich in Gewalt.

So treten wir bis anhin nicht aus der bekannten Welt heraus. Was erschienen, was geschehen ist, bestätigt alte Wahrheit: E i n Gesetz der Bildung wird von Steinen, Pflanzen, Tieren, Menschen auf immer höherer Stufe erfüllt. Jede Stufe ist vom Wilden, Ungebändigten gefährdet. Und der Mensch, als Hüter aller Ordnung, ist berufen, wenn die Not ihn drängt, das Dauernde mit List und Mut und Kraft zu schützen. Der weise Gleichmut des Erzählers scheint das Siegel aufzuprägen: So war und ist und wird es sein.

Nun aber wendet sich das Blatt. Die fremde Frau mit ihrem schwarzgelockten Knaben eilt herbei, wirft sich auf das Ungeheuer nieder und beginnt zu klagen. Der Fürst mit dem Jagdgefolge naht. Der Besitzer des Tigers tritt dazu. Die steinige Fläche füllt sich aus. Ehe Besinnung möglich ist, meldet der Mann, der Löwe sei los, und bittet um Schonung für sein Tier. Damit ist die Lage in einer noch unabsehbaren Weise verändert. Das Tun der Fremden bleibt für alle überraschend, unverständlich. Gleich Zeugen eines fremden

Kults, ratlos und betreten, haben sie das Weib betrachtet, wie es zärtlich, höflich, wie mit ihresgleichen, mit dem Tiger umgeht. Jetzt aber, da der Mann die Bitte vorbringt, geht es nicht mehr darum, sich in Gedanken mit dem sonderbaren Wesen zu befassen und zu erwägen, was vielleicht von alle dem zu halten sei. Auch darum geht es schon nicht mehr, zu fragen, ob man recht gehandelt h a b e , sondern die dringlichere Frage stellt sich, wie man handeln s o l l. Die Bedrängnis wiederholt sich. Doch die Sicherheit, man müsse ihr begegnen wie der ersten, ist erschüttert durch den Anblick, den die seltene Gruppe bietet. Wenn der Fürst den Löwen schont, verstösst er gegen die eigene Einsicht, öffnet er gleichsam den sorglichen Kreis, der nach seinen bewährten Begriffen überall gezogen werden muss. Wenn er aber das Tier erlegt, wie soll er sich mit dem dunklen Gefühl auseinandersetzen, der Fremde sei würdig und habe Anspruch auf Gehör? Wer sind die Fremden überhaupt? Woher erklingen diese unverständlichen, aber ergreifenden Stimmen?

Die bunte Tracht, das heftige Gebaren und die Rede, die hervorbricht als ein «Strom von Worten», fügen sich den Massen dieser Zeit und dieses Raumes nicht, von denen eben das Gespräch der Fürstin und Honorios noch ein so vollkommenes Beispiel gab. Die höfische Gesellschaft, ihre Ordnung, ist ein Werk der Kunst, regelhaft, ja fast erstarrt in ausgeprägter Förmlichkeit. Was ihr gegenüber steht, das ist «Natur», doch nicht Natur von der Art, dass sich die Gesellschaft ängstlich abzuwenden brauchte. Das Ungebrochene zwar bestürzt. Bald aber nimmt der Blick mit Wohlgefallen das «Reinlich-Anständige» wahr. Die Frau bedient sich am Schluss ihrer Rede des Rätsels vom Aas des erschlagenen Löwen, das Simson den Philistern aufgibt. Der Mann spricht den Fürsten mit «mein Herr und mächtiger Jäger» an, der Wendung also, mit welcher Nimrod in der Genesis eingeführt wird. Das genügt, um im Verein mit ihrer Kleidung und dem Tiger, der ihr Eigen ist, das Bild des Ostens vor die Seele zu rufen. Morgenländer sind die Fremden, Boten jener Gegenden und jener Weise, Mensch zu sein, die Goethe in «Hegire» pries:

Dort, im Reinen und im Rechten
Will ich menschlichen Geschlechten
In des Ursprungs Tiefe dringen,
Wo sie noch von Gott empfingen
Himmelslehr in Erdesprachen
Und sich nicht den Kopf zerbrachen;

Wo sie Väter hoch verehrten,
Jeden fremden Dienst verwehrten.
Will mich freun der Jugendschranke:
Glaube weit, eng der Gedanke,
Wie das Wort so wichtig dort war,
Weil es ein gesprochen Wort war.

Des Ursprungs Tiefe, die Nähe des allebendigen Gottes mit seinen ewig unerschöpften Möglichkeiten, unterscheidet die Drei von der gegenwärtigen Welt, die sich in ihrem abgeklärten Besitz gefestigt hat und innerhalb eines Horizontes, dessen Grenzen ihr nicht bewusst sind, alles kennt und alles weiss. Kann eine solche gealterte Menschheit noch den Jugendlaut vernehmen und seinem Sinn gehorsam sein? Dem Dichter selber scheint an dieser Stelle die Ferne viel zu gross, als dass er schon wagen möchte, die «natürliche Sprache» der Frau in unser gebildetes Deutsch zu übersetzen. Nur ganz allmählich werden die Fremden den fürstlichen Kreis herüberziehn. Mit welchen Mitteln aber, da doch alles, was sich bereden liesse, alle Gegenstände und Zusammenhänge, bereits gedeutet sind und unverrückbar feststehn? Es steht fest, dass Elementares das Gebildete bedroht, und also steht auch fest, dass Wachsamkeit und Kampf vonnöten sind, so nach aussen wie nach innen, wo die schlimmsten Feinde hausen. Wer hielte anderes für möglich?

«Was dem Begriff und selbst der Einbildungskraft fremd bleibt» — schreibt Goethe an Zelter (18. 1. 23) — vermag Musik dem Gefühl zu nähern. Die Sprache der Musik ist nicht bezogen auf die Anschauung. Ja, sie hebt das feste Gegenüber aller Dinge auf und löst sie in den Strom, der fliesst, wohin es ihre Seele zieht. Die sie hören, sind der allzu wohl bekannten Welt entrückt. Wieder unaussprechlich wird, was ausgesprochen und bestimmt war. Dem Dasein ist ein

neuer Anfang aus der Tiefe angeboten. Wohl mag der Mensch, der Anlass hat, auf sicherm Grunde zu beharren, solcher Kunst mit Scheu begegnen. Entziehen darf er sich ihr nicht, solang er noch dem Wunsch des Lebens lauscht und die Verwandlung liebt. Beides, Scheu und Neigung, ziemt. Und so gemischt sind alle Worte Goethes über die Musik, zumal die tief bewegten, die er 1823, vor der Heimkehr von Marienbad, für Zelter niederschrieb:

«Nun aber doch das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, das Klangreiche der Szymanowska, ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach lässt. Zu einiger Erklärung sag ich mir: Du hast seit zwei Jahren und länger gar keine Musik gehört (ausser Hummeln zweimal) und so hat sich dieses Organ, insofern es in Dir ist, zugeschlossen und abgesondert; nun fällt die Himmlische auf einmal über Dich her, durch Vermittlung grosser Talente, und übt ihre ganze Gewalt über Dich aus, tritt in alle ihre Rechte und weckt die Gesamtheit eingeschlummerter Erinnerungen. Ich bin völlig überzeugt, dass ich im ersten Takte Deiner Singakademie den Saal verlassen müsste. Und wenn ich jetzt bedenke, was das heisst, alle Woche nur einmal eine Oper zu hören, wie wir sie geben, einen Don Juan, die heimliche Heirat in sich zu erneuern und diese Stimmung in die übrigen eines tätigen Lebens aufzunehmen, so begreift man erst, was das heisse, einen solchen Genuss zu entbehren, der wie alle höheren Genüsse den Menschen aus und über sich selber, zugleich auch aus der Welt und über sie hinaushebt.

Wie schön, wie notwendig wäre es nun, dass ich an Deiner Seite zu verweilen Gelegenheit fänd! Du würdest mich durch allmähliche Leitung und Prüfung von einer krankhaften Reizbarkeit heilen, die denn doch eigentlich als die Ursache jenes Phänomens anzusehen ist, und mich nach und nach fähig machen, die ganze Fülle der schönsten Offenbarung Gottes in mich aufzunehmen.»

Dies ist's, was auch in der «Novelle» vom Sinn des Fürsten und seines Kreises erwartet wird, dass er sich ausein-

anderfalte, wie man eine geballte Faust freundlich flach lässt, dass Erinnerungen erwachen an eine Welt, die längst vergangen ist, die aber noch als Erbe in der Brust des Menschen schläft, an eine Zeit umfassenderen Vertrauens in den lebendigen Gott, an einen eingeweihteren Zustand, da der Geist noch wenig unterschied und alle Lebewesen näher beieinander wohnten. Dann werden die Ergriffenen ihrem Jetzt und Hier entrückt und aus dem Wirklichen versetzt ins Mögliche, wo noch alles werden kann, was längst als ausgeschlossen galt. Schönste Offenbarung Gottes, göttlich-ängstliche Musik! Aengstlich für den Menschen, der im Eigensinn beharren will, göttlich dem, der sich aufs Ungewisse hin ihr überlässt.

Was der Knabe auf der Flöte aufspielt, nennt der Dichter eine «Melodie, die keine war», eine «Tonfolge ohne Gesetz» und doch eine «liederartige Weise». Das Gesetz ist nicht erkennbar; doch in einer Ordnung bauen sich auch diese Töne auf, denn sonst ergäben sie keine Musik. Und eben deshalb, weil die Ordnung unergründlich bleibt, ergreift die Melodie so zauberhaft, gemäss dem Wort des Heraklit: «*Ἁρμονίη ἀφανὴς φανερῆς χρείττων* – die verborgene Harmonie ist mächtiger als die offenbare.» Dieselbe verborgene Harmonie scheint aber das gesamte Wesen dieser Fremden zu beherrschen. «Anständig», wie die Kleidung aussieht, ist auch der Enthusiasmus des Mannes, seiner «Natürlichkeit» unbeschadet. Wie also, wenn Natur zur Kunst in keinem Gegensatze stünde, wenn auch sie, auf ihre Art «gebildet» wäre, unbewusst, erfüllt von Gott, der als der Grund der Dinge selber massvoll ist und nur Gebildetes erzeugt? Dann wäre dies der Frau, dem Manne und dem Kinde aufgegeben: Die von Menschen angestrebte und drum eingeschränkte, starre Bildung einer späten Zeit in jene Bildung aufzulösen, die von Gott empfangen ist und also keine Grenzen kennt.

Darum geht es. Die Betroffenen freilich können es nicht wissen. Wüssten, übersähen sie's, so würde gleich der Zauber schwinden. Sie verstummen; im Verstummen siegt das Unaussprechliche. Vom Herzen der Fürstin schwindet der Druck. Alle vergessen die Gefahr. Die Augen sind nicht mehr verdüstert. Und so zergeht der bängliche Schein, der

auf den Wiesen und Wäldern lag. Was der Oheim mit seinem Bericht an Grausen in die Gemüter gesät, was die Bilder auf dem Markt an Schauderhaftem eingeflösst, was je die leidigen Dichter und Künstler Wildes vorgetragen haben, schmilzt unter den Tönen der Flöte dahin, und «herrlich wie am ersten Tag» breitet sich eine paradiesische Unschuld vor den Menschen aus, ein Dasein ohne Angst und Sorge, unbegreiflich, aber mächtig wie ein Hauch aus Gottes Mund.

Die Hofgesellschaft muss verstummen. Doch der Fremde findet Worte. Ihm ist die Musik des Kindes vertraut; sie stimmt mit der in seiner Sprache ausdrückbaren Welt überein. So dürfen wir wohl sagen: Seine Rede verwirklicht die Musik. Sie baut das Dasein auf im reinen Geist der Flötenmelodie, aus des «Ursprungs Tiefe», die den andern längst verschüttet ist. Zum grössten Teil besteht sie aus der blossen Aufforderung, zu schauen: «Seht den Felsen, wie er fest steht ... betrachtet hier die Biene ... schaut die Ameise da ... seht hin!» Die Dinge sollen so gesehen werden, wie er selbst sie sieht. Und sein Auge sieht sie im Geist uralter Ueberlieferung, zumal der Bibel, aber auch der Märchenbücher ... es kommt durchaus nicht auf historische Treue an. Genug, dass alles, was er sieht, im heiligen Licht des Urbilds steht. Es ist, als richte Adam zum erstenmal den Blick auf die Kreatur. «Aber im Palmenwald trat er auf, der Löwe, ernsten Schrittes durchzog er die Wüste» — der erste, noch einzige Löwe der Welt. So heisst es auch «die Biene», «das Pferd», «die Ameise», mit dem Artikel, der zugleich individuell und generell ist. Denn die Gattung wird noch vertreten durch ein einziges Exemplar. An den Rändern verliert sich diese frühe Welt ins Fabelhafte, das Reich der Riesen und der Zwerge, ungeschaute Möglichkeiten, die das Bekannte bestärken oder erschüttern, segnen oder bedrohn. Aber alles, was besteht, ist, ein «jedes nach seiner Art», unmittelbar bezogen auf Gott. Gott hat dem Fürsten Weisheit gegeben; die Sterne loben Gott, den Herrn; der Herr hat das Ross zum Gesellen des Windes gemacht und zum Gefährten des Sturms; und das grausamste aller Tiere hat Ehrfurcht vor Gottes Ebenbild.

Archaisch — fremd berühren solche Worte das moderne

Bewusstsein. Obwohl sie aber das «Ganz Andere» zu enthalten scheinen, klingen sie wieder rätselhaft vertraut. Und wer sie prüft, der muss erkennen, dass sie dem Sinn der neuen Zeit im Grunde nahe, ja verwandt sind. Die Riesen und Zwerge dürfen als mythische Bilder des Elementaren gelten, das überall an der Peripherie gebildeten Daseins fühlbar wird. D e n Löwen, d a s Pferd, d i e Biene, d i e Ameise, das Urtier aus den Händen Gottes, wie es im Paradies auftrat, kennt der in Goethes Geist Erzogene unter dem Begriff des Typus, der alles Individuelle trägt. Und die Wendung aus der Schöpfungsgeschichte «jedes nach seiner Art» gehört zu dem Bestand von Formeln, die der Dichter stets bereithält, um abstrakte Grundbegriffe, hier den der Individuation, leicht und schicklich auszusprechen. Dass «jeder nach seiner Art erst gewinnen und dann geniessen» sollte, lasen wir schon auf der ersten Seite; und «jeder in seiner Art gerührt» heisst es nach dem Lied des Kindes.

Um solcher Zusammenhänge willen ist die Rede so beglückend. Der Duft des Heiligen und die Flötentöne hatten eine Art von unwiderstehlichem Schwindel erzeugt. Man sank ins Ungewisse hinab. Und siehe! man ward aufgenommen von dem Einen Gottesschoss, dem alles Leben, auch das entferntere der modernen Welt, entstammt.

Alle Gotteswerke heissen «weise», jedes nach seiner Art. Doch eins tritt gegen das andere auf. Der Felsen, der feststeht und sich nicht rührt, wird von der Witterung zermürbt. Das Pferd stampft und scharrt die Wohngebäude der Ameisen auseinander. Und es selber ist bedroht vom Löwen, dem kein Getier widersteht. In den «Leiden des jungen Werthers», dem grossen Brief vom 18. August, hat Goethe, zum Teil mit denselben Motiven, von der unvermeidlichen Vernichtung der Lebewesen gesprochen. Werther beginnt damit, das «innere, glühende, heilige Leben» zu preisen, die Kraft des Ewigschaffenden, den unerschöpflichen, schwellenden Strom. Dann schlägt die Stimmung plötzlich um, und wie vernichtet fährt er fort:

«Es hat sich vor meiner Seele wie ein Vorhang weggezogen, und der Schauplatz des unendlichen Lebens verwandelt sich vor mir in den Abgrund des ewig offnen Grabs. . .

Da ist kein Augenblick, der nicht dich verzehrte und die Deinigen um dich her, kein Augenblick, da du nicht ein Zerstörer bist, sein musst. Der harmloseste Spaziergang kostet tausend, tausend armen Würmchen das Leben, es zerrüttet ein Fusstritt die mühseligen Gebäude der Ameisen und stampft eine kleine Welt in ein schmähliches Grab. Ha! nicht die grosse seltene Not der Welt, diese Fluten, die eure Dörfer wegspülen, diese Erdbeben, die eure Städte verschlingen, rühren mich. Mir untergräbt das Herz die verzehrende Kraft, die im All der Natur verborgen liegt, die nichts gebildet hat, das nicht seinen Nachbar, nicht sich selbst zerstörte. Und so taumele ich beängstet! (I, 59).»

Ueber fünfzig Jahre vor der «Novelle» sind diese Worte geschrieben. Es ist, als höre Goethe, am Ende seines Lebens angelangt, wie im Ohr des Dionysos, das Echo von der Gegenseite wieder. Doch anders fügt es sich jetzt ein. Nirgends reicht die Rede des Fremden an die Trunkenheit Werthers heran. Aber sie stürzt auch nie in eine solche Tiefe des Jammers hinab. Leben und Tod erscheinen hier nicht nacheinander, sondern vereint. Die Uebersicht des reifen Mannes gedenkt beim Werden zugleich des Vergehens. Und Werthers Gefühl galt alles gleich. Die Mückenschwärme, den Käfer im Gras erhob der erste Teil des Briefs mit nicht geringerem Entzücken als die ungeheuren Berge, die Menschen in ihren Häusern, den Ozean. Und ebenso schienen im zweiten Teil, der die Vergänglichkeit beklagt, die kleinen Tiere nicht minder wichtig als der Mensch, der ihre schönen Gebäude mit rohem Fuss zertritt. Der Mann in der «Novelle» dagegen ordnet alles weislich ein. Er beginnt mit dem toten Gestein. Dann folgen die «uralten Bäume». Das Tierreich weiterhin ist gleichfalls von unten nach oben abgestuft, von den Insekten über das Pferd zum Löwen, dem König allen Getiers. Der Löwe aber steht noch unter dem Menschen, dem höchsten Geschöpf auf Erden, das über sich nur noch Gott erkennt. Diese Ordnung stammt von Gott. W e i l die Rangordnung besteht, darf der Löwe das Pferd zerreissen, das Pferd den Ameisenhügel zertreten. Es «stampft und scharrt alles auseinander . . . denn», heisst es mit Bedeutung, «der Herr hat das Ross zum Gesellen des Windes gemacht

ınd zum Gefährten des Sturms». Der Mensch jedoch — und darauf fällt am Schluss das hellste Licht — ist nach dem Ebenbilde Gottes geschaffen. Sogar die Engel dienen ihm, der Gottes Diener ist — so lesen wir, gemäss dem Bibelwort: «Sind sie nicht allzumal dienstbare Geister, ausgesandt zum Dienst um derer willen, die ererben sollen die Seligkeit?» (Hebräer I, 14). Als höchste Spitze der Schöpfung, als das Ebenbild des Herrn, erkenne und bewähre sich der Mensch, ndem er nicht, wie die dumpfern Geschöpfe, durch Gewalt zu herrschen trachtet, sondern Ehrfurcht auch dem Wilden, Ungebändigten einflösst. Wer Gewalt braucht, der erniedrigt ich und gibt zu verstehen, dass er über die höheren Kräfte, die dem Menschen geschenkt sind, nicht verfügt.

Soweit die Rede. Sie wendet sich an den höfischen Kreis, an die Profanen, mit dem Willen, zu überzeugen. Anders nun das Lied des Knaben, das nichts mehr will und nichts bedarf. Es setzt den in der Rede bezeugten Glauben als Besitz voraus und spielt versonnen mit sich selbst. «Eindringlich aber ganz besonders war, dass das Kind die Zeilen der Strophe nunmehr zu anderer Ordnung durcheinander schob und dadurch wo nicht einen neuen Sinn hervorbrachte, doch das Gefühl in und durch sich selbst aufregend erhöhte.» Wo es möglich ist, die Strophenzeilen durcheinander zu schieben, den Anfang mit der Mitte, das Ende mit dem Anfang zu vertauschen, da wird kein Ziel verfolgt, da fehlt die Gravitation der einsinnigen Zeit, der sonst die Sprache unterliegt. Wir bewegen uns mühelos mit überirdischer Leichtigkeit, ruhen auf keinem Früher aus und drängen zu keinem Später hin. Was wäre auch noch zu erreichen, da doch für die glaubensfrohe Seele alles «schon getan» ist?

Indes erfolgt der Tausch der Zeilen nicht, wie in der Kunstform des Rondells, nach einem festen Gesetz. Der Dichter gefällt sich darin, mit bezaubernder Unregelmässigkeit zu verfahren. Die zweite Strophe zum Beispiel ist eine Zeile länger als die erste. Besonders aber finden wir, obgleich die Reime dieselben sind, so leise, doch wichtige Aenderungen innerhalb der Verse, dass in Wahrheit nicht nur das Gefühl in und durch sich selbst erhöht, sondern ein neuer Sinn erzeugt wird:

«Aus den Gruben, hier im Graben»
«In den Gruben, in dem Graben»

«Wäre da dem Guten bang?»
«Wäre da dem Kinde bang?»

«Löw und Löwin, hin und wieder»
«Engel schweben hin und wieder»

und so fort in einer unbeschreiblich holden Schmiegsamkeit die von den Tagen Daniels zur Gegenwart hinüberwechselt als sei dies gar kein Uebergang. Es klingt gleich und ist doch anders, kehrt wieder und wiederholt sich doch nicht. Und bis ins Einzelne geht das fort. «Aus den Gruben, hier im Graben»: Sind die Gruben vom Graben unterschieden, oder spielt der Dichter absichtslos mit dem Vokal? «Löw und Löwin, hin und wieder», «Engel schweben hin und wieder», «Engel schweben auf und nieder» — ein absichtsloses Hin und Her so wie denn auch die Mutter «hie und da» als zweite Stimme eintritt, nach Belieben, und wieder verstummt. Gluck, der die Musik zum Reigen seliger Geister gefunden, hätte dieses Lied vertonen können.

Das absichtslose Spiel, der Klang der langen Vokale in offenen Silben, der an die Schnabelflöte erinnert, das Gleiten der kurzen Sätze, deren Ende meist den Vers beschliesst so dass die Atempausen, die der Takt verlangt, mit denen die der Sinn gebietet, zusammenfallen, dies Musikalische befriedigt so, dass man darüber fast vergisst, den Sinn noch zu ergründen. Er will indes gewürdigt sein.

Von dem Gesang des Daniel berichtet uns die Bibel nichts. Man darf vermuten, Goethe habe das Motiv nur eingeführt damit das Schicksal des Propheten dem des Kindes noch ähnlicher sei. Nun mag es hier «dem Kinde», dort «dem Guten» heissen, das «Erlaben», das sich in der Bibel auf die Speisung aus Habakuks Schüssel bezieht, vom Tröstlichen der Töne gelten, erst von Gruben, dann vom Graben in der Burg die Rede sein — die Unterschiede sind belanglos. Was vor zweitausend Jahren geschah und was sich jetzt vollzieht scheint gleich. Vertraulich grüsst sich das Entfernte. Daniel nickt dem Kinde zu. Sie stehn sich nah in Gott, der kein

Schranken der Zeit und des Raumes kennt, dem tausend Jahre wie ein Tag sind.

Und da dies ausgesprochen ist, erhellt sich unversehns die innere Fügung des gesamten Werks. In den Felsen aus Granit, von denen der Gesang zurücktönt, ist Uraltes gegenwärtig. Was sich seit den Tagen des Propheten Daniel an ihrem Bau verändert haben mag, bedeutet mehr nicht als das Altern eines menschlichen Gesichts von einer Stunde auf die andere. Die Fremden treten wie als Boten einer längst verklungenen Epoche in die jüngste Zeit. Sie reden eine Sprache, deren heilige Gewalt den Hörern nur aus halbverblichner Schrift des Altertums bekannt sein dürfte. Und in der deutschen Landschaft tritt ein Löwe und ein Tiger auf. Fernste Gebiete durchdringen sich. Eine babylonische Szene wird in Thüringen wiederholt. So gerinnen Raum und Zeit. Das Bewusstsein reiner Dauer, das am Anfang der Novelle unbeweglich auf Bestehendes gerichtet war, verwandelt sich in geisterhaftes Anschaun des Lebendigst-Ewigen.

> Denn der Ewge herrscht auf Erden,
> Ueber Meere herrscht sein Blick.

Die dritte Strophe rafft sich aus dem Spielen zum Bekenntnis auf. Wie nun die Flöte schweigt, wird auch die Sprache konsonantenreicher. Es gilt, das einzig Wesentliche «mit Kraft und Erhebung» zu verkünden, die Allmacht Gottes, der ein Gott des Friedens und der Liebe ist. Löwe, Welle, blankes Schwert — die elementare Macht im Menschen, im Tier und selbst im toten Stoff weicht vor der Güte scheu zurück. «Glaube», die aus wiederholter Einsicht blühende Gewissheit, dass im Grossen wie im Kleinen Gottes Kraft am Werke sei, «Hoffnung», die in angsterfüllten Tagen neuer Gnade wartet, «Liebe», die sich je und je mit Göttlichem vereinigt fühlt — die Trias also, die Vergangenes, Künftiges und Gegenwärtiges aus dem Ewigen empfängt, enthüllt sich schliesslich als der Geist, der das gesamte Lied und alle hohe Menschlichkeit durchdringt.

Niemand kann sich dem entziehen. «Alles war wie beschwichtigt; jeder in seiner Art gerührt.» Allein, die Wirkung ist zunächst doch mehr nur lyrischer Natur. Die höfi-

sche Gesellschaft findet sich in das Gefühl von Mann und Frau und Kind hineingebannt. Doch wenn der Bann verschwindet und der Nachklang in den Seelen stirbt, stellt sich die «Wirklichkeit», das heisst, die Welt mit dem gewohnten Kreis von Gegenständen, wieder her. Und dann erst ist das Werk gekrönt, wenn sich die Lyrik im Bereich des Gegenständlichen erfüllt. «Ihr glaubt also, dass ihr den entsprungenen Löwen, wo ihr ihn antrefft, durch euren Gesang, durch den Gesang dieses Kindes, mit Hilfe dieser Flötentöne beschwichtigen und ihn sodann unschädlich, sowie unbeschädigt in seinen Verschluss wieder zurückbringen könntet? Sie bejahten es, versichernd und beteuernd.»

Da dies Letzte geschehen soll, entfernt der Dichter die meisten Zeugen und schränkt sich ins Intime ein. Unter denen aber, die noch bleiben, ist Honorio. «Er sass wie in tiefen Gedanken versunken, er sah umher wie zerstreut.» Die Sonne sinkt. Der Tag, der zu Beginn der Dichtung angebrochen, neigt sich seinem Ende zu. Der Jüngling scheint beschäftigt mit dem bittern Entschluss, den er sich vor der Fürstin abgerungen hat. Vergebens spricht die Frau ihm zu. Er gibt kein Zeichen, dass er höre — bis die dunklen Worte fallen: «Du schaust nach Abend . . . du tust wohl daran, dort gibt's viel zu tun; eile nur, säume nicht, du wirst überwinden. Aber zuerst überwinde dich selbst.» «Hierauf», heisst es, «schien er zu lächeln.»

Noch mehr als in dem Zwiegespräch der Fürstin mit Honorio beschränkt sich hier der Dichter auf fast unverständliche Andeutungen. Vielleicht ist dies die Fuge, welche die Erzählung mit «Wilhelm Meisters Wanderjahren» verbinden sollte. In den «Wanderjahren» nämlich finden wir nicht selten die Gestalten der eingelegten Novellen mit der Romanhandlung verflochten, derart, dass sie sich am Ende der Gesellschaft anschliessen, die nach Amerika auswandern und auf dem neuen Kontinent ein neues Leben beginnen will. Nach Amerika, gen Abend! Dürfen wir vermuten, dass auch Honorio dahin bestimmt war? Die Frage bleibe offen. Doch gewiss ist, dass der Jüngling jetzt befähigt wäre, mitzuziehn. Denn «Die Entsagenden», so lautet der Untertitel des Romans. Sie entsagen alle, einer Leidenschaft, den Träumen

hrer Jugend, dem gewohnten Lebensraum, der höchsten Bildung gar. Und entsagt nicht auch Honorio, der da stumm ur Sonne blickt? «Aber zuerst überwinde dich selbst», sagt die Frau; «hierauf schien er zu lächeln.» Wenn er lächeln kann, so ist er schon über die Selbstüberwindung hinaus. Und darüber sein, was will dies andres heissen als Entsagen?

Entsagung hat bei Goethe sichtlich gar nichts mit Moral zu tun. Wer moralisch handelt, folgt der Pflicht, die absolut gebietet, die sich nicht um die Bedingtheit unseres äussern Daseins kümmert, die das Gute nötigenfalls selbst um den Preis des Lebens fordert. So hat Kant Moral gelehrt; so hat sie Schiller in einigen seiner Bühnengestalten dargestellt. Und diese Auffassung entspricht der strengen Zweiteilung des Lebens in eine niedere sinnliche und eine höhere geistige Schicht. Sofern die seltene Möglichkeit des Schönen nicht besteht, der Glücksfall, dass der Trieb der Pflicht entspricht, steht der Geist den Sinnen wie der Herr den Knechten gegenüber. Und wenn die Knechte sich erheben, wird im Namen der Moral Natur gewaltsam unterdrückt und dem «Wurme, den das Herz gebar», der Fuss auf den Nacken gesetzt.

Wie anders der Entsagende! Wer in Goethes Sinn entsagt, kennt nicht das Hochgefühl des Siegers, nicht einmal das Pathos dessen, der einen grimmigen Streit ausficht. Die Leidenschaft, die er dahingibt, kann und will er nicht verabscheun. Vom Unterscheiden zwischen Höherem und Niederem weiss er nichts. Und eine tiefe Heiterkeit bleibt in der Todestrauer noch erhalten, wie wir von Ottilie in den «Wahlverwandtschaften» lesen: «Unter diesem klaren Himmel, bei diesem hellen Sonnenschein ward es ihr auf einmal klar, dass ihre Liebe, um sich zu vollenden, völlig uneigennützig werden müsse; ja, in manchen Augenblicken glaubte sie diese Höhe schon erreicht zu haben. Sie wünschte nur das Wohl ihres Freundes, sie glaubte sich fähig, ihm zu entsagen, sogar ihn niemals wieder zu sehen, wenn sie ihn nur glücklich wisse. Aber ganz entschieden war sie für sich, niemals einem andern anzugehören» (I, 952).

Ottilie reisst das Bildnis des Geliebten nicht aus ihrem Herzen. Ja, sie fasst nicht einmal einen Entschluss. «Es ward ihr klar», darin liegt alles. Entsagen ist kein Willensakt, son-

dern das Ergebnis einer Anschauung des Wahren, die der Seele ungewollt gelingt, einer Anschauung des Ganzen, sei des eigenen Lebens wie der reinen Ordnung in der Welt, einer Anschauung Gottes also, die nach Goethes Sprachgebrauch nichts anderes ist als Frömmigkeit. Der Fromme ist nicht gut, wie der Moralische, um des Guten willen, sondern weil ihm falsches Tun den Anblick Gottes, den er nicht entbehren mag, entziehen würde. Er m u s s das Dauernd-Schöne wählen. Von Verdienst ist nicht die Rede. Dem Entsagenden erlaubt die Gnade Gottes, in Gott zu bleiben.

Freilich stellt Ottilie ein fast überirdisches Beispiel auf. Das Wesen aber bleibt sich gleich, ob sie, ob Wilhelm Meister, ob Charlotte oder Faust entsage. Alle geben um des reinen Ganzen willen ein Einzelnes preis.

Und ihnen reiht sich Honorio an. Auf den Knien vor der Fürstin hat er sich moralisch verhalten, in «äusserm Anstand», folgsam der dem Herzen fremd gewordenen Sitte; seine Leidenschaft besiegt, gemäss dem Geist des ersten Teils, wo alles Elementare noch bekämpft und überwältigt wird. Nun aber, da er lächelt, ist er einig worden mit sich selbst. In der Abendstille, nach dem Lied der Fremden, nach den ernsten Dingen, die geschehen sind, verschwindet alles, was nur ihn betrifft, vor dem so mannigfach beschworenen Bild der Ewigkeit.

Und die Welle schwankt zurück,

auch die Flut der Leidenschaft. In ihm zuerst wird Wirklichkeit, was bisher blosse Lyrik war, im Menschenherzen, das freilich den leichtbeweglichsten Teil der Schöpfung bildet, das sich aber einer sochen Wandlung doch nur schwer ergibt.

Unterdessen gehen die Anstalten, die den Löwen betreffen, weiter. Der Schauplatz verengert sich mehr und mehr. Das Kind tritt in den Schlosshof ein. Frau und Wärter schauen, im Gemäuer versteckt, von oben zu. Selbst ihren Augen ist jedoch der Wunderanblick nicht vergönnt. Das Kind verschwindet in dem düsteren Gewölbe, nur begleitet und beschützt von seiner Flöte, wie Tamino und Pamina, da sie durch die Nacht des Todes wandeln. Und auch der Flötenton verstummt. «Die Pause war ahnungsvoll genug.» Ein Mysterium findet statt. Wie der Gesang verheissen und ge-

veissagt, so erfüllt sich Gott. Die Stille gleicht der in der Messe beim «et incarnatus est».

Dann erklingt die Flöte wieder. «Das Kind trat aus der Höhle hervor mit glänzend befriedigten Augen, der Löwe inter ihm drein.» Die Landschaft ist verklärt, wie aufgeho-en in dem milden Licht. Und abermals beginnt die absichts-ose spielerische Bewegung, die früher schon das Lied be-chrieben. Der Knabe führt den Löwen im Halbkreis durch ie buntbelaubten Bäume; es ist ein eigentlicher Aufzug, eine rt von frommem Tanz. Das Lied wird nochmals ange-timmt. Seiner Wiederholung kann sich auch der Dichter icht entziehen. Und mit gutem Grunde stehen die gleichen Verse wieder da. Denn sie klingen anders jetzt, nicht mehr ls die fast zu wunderbare Botschaft aus der Ferne, sondern un als Feier der in diesem Raum und dieser Zeit aus lau-erem Sinn vollbrachten Tat. «Glorreich sang das Kind wei-er.» Die zweite, auf die Gegenwart bezogene Strophe aber ehlt. Was sie besagt, wird ja vor aller Augen sichtbar auf-espielt, so, dass nun die Lyrik und die Wirklichkeit ein Ganzes sind.

Das aus der Sage von Androkles wohlbekannte Motiv vom Dorn in der Tatze verzögert schön den Schluss. Im letzten Absatz wird alsdann mit Nachdruck an die ungeheure, wilde Kraft des Tiers erinnert, damit in all der geisterhaften Leich-gkeit die Grösse des Geschehens nicht vergessen werde. Das grimmige Geschöpf, der Tyrann der Wälder, der Despot es Tierreichs, freundlich, dankbar zu den Füssen eines Kin-es hingeschmiegt, nicht überwunden, nicht in seiner Macht ebrochen, doch gezähmt, im Einklang mit dem Geist des riedens, der die Welt erbaut, erhält: In dem kleinen Mass-ab, der in der «Novelle» stets gewahrt bleibt, deutet dieses ild ein Hauptereignis der wahren Geschichte an: Wieder t ein Stück der Peripherie des Elementaren einbezogen in as Reich des Menschen. «Und wirklich sah das Kind in einer Verklärung aus wie ein mächtiger siegreicher Ueber-inder», ein Sieger aber im Sinne des erstaunlichen und nie enug zu verehrenden Worts aus Christi Mund:

Selig sind die Sanftmütigen, denn sie werden das Erd-eich besitzen.

Aber nicht in diesem höchsten Ernst geht die Erzählun aus. «Das Kind flötete und sang so weiter», sang so weite spielerisch, wie es von je gesungen hat. Doch unvermut fügt der Dichter eine neue Strophe bei:

Und so geht mit guten Kindern
Selger Engel gern zu Rat,
Böses Wollen zu verhindern,
Zu befördern schöne Tat.
So beschwören, fest zu bannen
Liebem Sohn ans zarte Knie
Ihn, des Waldes Hochtyrannen
Frommer Sinn und Melodie.

Die ersten Zeilen übertreffen an Kindlichkeit das Frühe noch. Gute Kinder, selger Engel, böses Wollen, schöne Ta — so allgemein und einfach wird das unterschieden, wie für den Sinn der Kleinen fasslich ist. Den zweiten Teil de Strophe aber füllt ein weit gespanntes und verflochtene Satzgebilde aus, desgleichen bisher in dem ganzen Lied nic anzutreffen war. Bei näherer Betrachtung findet sich sog eine kühne, wenngleich verschleierte *ἀπὸ κοινοῦ* — Kon struktion: Das «Ihn, des Waldes Hochtyrannen» ist Objek sowohl von «so beschwören» wie von «fest zu bannen». Nac dem schlichten Anfang nötigt uns das schier ein Lächeln a Wir haben das Gefühl, dem Kind gelinge hier ganz absicht los noch etwas wie ein kleines Fugato. «So beschwören» hä gewissermassen das obere Thema aus, während der Infiniti mit «zu» die zweite Stimme weiterführt; und die *ἀπὸ κοινο* — Konstruktion ergäbe, um in dem musikalischen Gleich nis zu bleiben, eine Art von enharmonischer Verwechslung Solche Künstlichkeit scheint uns am Ende nochmals anzu deuten, wie das Unberührt-Naive sich von selbst zum Geis erhebt, wie die Kunst als Blüte aufsteigt aus den Blätter der Natur und eine leichtgeschwungene Brücke von den Mor genländern zu der hochgebildeten Gesellschaft später Zo hinüberführt.

(Sämtliche Zitate nach der Goethe-Ausgabe des Inselverlages in 17 Bänden.)

DER AUFSTAND DER FABEL

Von Theophil Spoerri

Die Fabeln La Fontaine's gehören wie kein anderes Werk zum «ewigen Vorrat» französischer Poesie. Kein Künstler berührt wie dieser in der Seele seines Volkes so viele Tasten und mit so feinem Anschlag. Keines andern Resonanzen gehen so weit. Vom Kind bis zum Greis, vom Literaten bis zum Mann auf der Strasse stehen alle im Banne seiner Dichtung.

Als vor dem ersten Weltkrieg eine führende Zeitschrift eine Umfrage darüber anstellte, welche sechs Bücher man als lebenslang auf eine einsame Insel Verbannter mitnehmen würde, antworteten die Geistesgrössen dieser Zeit mit sehr verschiedenen Wunschzetteln — bei allen figurierte als Kern der geistigen Notration das La Fontaine'sche Fabelbuch. So war es seit seinem Erscheinen bis auf den heutigen Tag.

Das Wunder dieses Werkes und seiner Wirkungen lässt eine Reihe von aufregenden Fragen wach werden: Warum war solches Schicksal gerade der Fabel beschieden und nicht dem Drama, nicht dem Epos, nicht der Hymne und keiner der grossen geltenden Formen? Wie ist der Fabel, die der niederen populären Literatur wie Sagen, Märchen, Volksbücher, Rätsel, Sprichwörter, Anekdoten, Witze angehört, dieser Durchbruch in die oberste Schicht geglückt? Warum ist dieses Ereignis einmalig geblieben, und warum geschah dieses eine Mal gerade in jenem Augenblick — beim letzten Aufblühen der grossen klassischen Formen? Was bedeutet der Aufstand der Fabel?

I.

Die sagenhafte Gestalt des Sklaven Aesop steht am Anfang der abendländischen Fabeltradition. Im Ionien des sechsten vorchristlichen Jahrhunderts war die Herrenschicht, in deren Palästen die Gesänge Homers geklungen hatten, am Zusammenbrechen, während die grossen Handelsstädte mächtig emporstrebten. Das Volk, das sich an den Dreiwegen, auf

dem Markte und an den Landungsplätzen sammelte, verlangt nicht mehr, von Göttern und Helden zu hören. An Stelle des Epos trat die Prosaerzählung: Schelmenstreiche und Tiermärchen, in denen der kleine Mann sich wieder erkannte. Sie stellen ihn dar, wie er sich durch seine Findigkeit und seinen Mutterwitz gegen die Ungerechtigkeit der Grossen wehrt. So zeigt das Volksbuch vom phrygischen Sklaven Aesop die Ueberlegenheit seines Helden, indem es ihn auf allen bedrängten Lagen durch das Erzählen einer Fabel einen Ausweg finden lässt. Der missgestaltete Sklave wird zum Symbol der unteren Welt. Um ihn herum kristallisiert sich die ganze Fabelliteratur.

Aus dem späteren hellenischen Aesop-Roman kann man schliessen, wie das ursprüngliche Volksbuch aussah. Es war wie sein mittelalterlich-nordisches Gegenstück, der Till Eulenspiegel (die Vorstufe zum Schelmenroman, ja zum modernen Roman überhaupt) eine populäre Geschichtenzusammenballung. Es ist immer der gleiche Vorgang: Um bestimmte Typen oder Personen gruppieren sich eine Anzahl Geschichten, Anekdoten, dumme und kluge Streiche, Witzworte. Der Zusammenhang der Erzählungen mit der Zentralfigur kann eng oder locker, notwendig oder zufällig sein. Bald ist mehr die lyrischsprudelnde Fabulierfreudigkeit des Volkes im Vordergrund, bald der Hang zum Grübeln, das tiefsinnige Bohren nach den Daseinsproblemen.

Die Erdnähe der unteren Volksschicht — jene «Elementarstufe der geistigen Entwicklung, wo der Mensch noch ganz auf du und du mit Tier und Pflanze und aller Kreatur zu verkehren vermag» (Crusius) — zeigt sich in der Vorliebe für das Tiermärchen. Es wird bei Aesop zum Ausdruck einer Philosophie der Entrechteten und Unterdrückten. Die Schelmenstreiche des Reinhart Fuchs wiederum sind die Rache des unter den mittelalterlichen Feudalherren leidenden Volkes. Auch die Negersklaven Nordamerikas stellen in den Erzählungen des «Uncle Remus» ihre geträumte Notwehr dar in der Gestalt des Hasen, des ewigen «Karnickels», das durch seine Schlauheit sich immer wieder den Anschlägen des Fuchses zu entwinden versteht. Der moderne Mickey-mouse-Film ist die neueste Variante des uralten Motivs von der Ueber-

egenheit des Unterdrückten. Die bedrohende Macht ist hier die Maschine, die zum Schicksal gewordene Technik.

Angesichts all dieser Spielformen wird uns bewusst, wie bedeutsam der Umstand ist, dass die aesopische Tradition die Fabel als Ausdrucksmittel verwendet. Sie spiegelt die griechische Geistigkeit wieder. Als Mittelding zwischen Spruchweisheit und Märchen ist sie zugleich lehrhaft und erzählend. «Logos» und «Mythos» sind alte Bezeichnungen für die Fabel. Die «Moral von der Geschichte» ist aber nicht moralisch, sondern existenziell — Ausdruck nüchterner Lebenserfahrung, wie sie in den Sprichwörtern und Redensarten eines durch jahrtausendalte Daseinsnot gewitzigten Volkes ihren Niederschlag findet. Die aus Resignation und Ressentiment gespiesene Sklaven- und Lakaienmoral wird immer wieder zum Schrei der leidenden Kreatur, zum Ausdruck der Hoffnung aller Hilflosen auf eine bessere Zeit, auf ein kommendes Heil.

Diese dunkel strömende Flut der volkstümlichen Tradition, die durch lange Zeiten hindurch nur mündlich weiter gegeben wird, tritt zuweilen an die Oberfläche und befruchtet die Pflanzgärten der hohen Literatur. Der Athener lebte von früh auf in der Welt der äsopischen Fabeln. An ihnen lernte das Kind lesen und schreiben und hellenische Sittenlehre. Die Historiker und Popularphilosophen liebten es, in ihre Reden Fabeln einzustreuen. Gelegentlich versuchen die Dichter, Fabeln zu einem literarischen Kleinod zu formen. Sokrates hat, wie die berühmte Stelle aus Platons Phaedon erzählt, als letztes irdisches Werk, bevor er im Kerker den Giftbecher trank, aesopische Fabeln in Verse gesetzt. Zu ihrem Unheil fiel die Fabel in die Hand der Rhetoren. Der römische Freigelassene Phaedrus aus dem ersten Jahrhundert und der Grieche Babrios aus dem zweiten Jahrhundert machen aus ihr eine Schulübung, doch gelingt es ihnen hie und da, den Kontakt mit der lebendigen Tradition wieder herzustellen und einen volleren Ton erklingen zu lassen. Avianus und Aphtonius führen die Konvention weiter, und alles mündet in das mittelalterliche Sammelbecken: den *Romulus* oder *Aesopus latinus*. Auf ihm beruhen die im England des 12. und 13. Jahrhunderts entstandenen *Romulus Nilantii* und

Romulus Neveleti, die wiederum den versifizierten französischen, nach Aesop benannten *Ysopets* zugrunde liegen. Die wichtigste unter diesen Fabelsammlungen ist der *Esopet* der Marie de France, der seinerseits auf die lateinische moralisch-allegorische Dichtung gewirkt hat. Diese Fabeltradition zu der im 14. Jahrhundert der Aesop-Roman in der Fassung des byzantinischen Mönches Planudes Maximus stösst, lebt zur Zeit der Renaissance neu auf. Es sind vor allem zu nennen das *Hecatomythium* des italienischen Humanisten Abstemius (Lorenzo Bevilacqua), Bibliothekar des Hofes von Urbino am Ende des 15. Jahrhunderts, die italienischen Fabeln des Verdizotti und die französischen Fabeln von Gilles Corrozet und Guillaume Haudent aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Die ganze griechisch-lateinische Ueberlieferung wurde gesammelt im 17. Jahrhundert durch Isaac Neveleti, Sohn eines in die Schweiz emigrierten Protestanten. Seine *Mythologia aesopica* erschien 1610 und 1660 in Frankfurt mit gemütvollen Holzschnitten des Nürnberger Kleinmeisters Virgil Solis. Diese Sammlung von 782 Fabel-Fassungen ist die Hauptquelle La Fontaine's.

II.

La Fontaine greift mit genialem Spürsinn durch alle rhetorischen Verbildungen hindurch in die Tiefe der lebendigen Tradition hinein. Das zeigt sich darin, dass er seinen Fabeln das Volksbuch vom Sklaven Aesop voranstellt. Er hat selbständig und mit vollendeter Grazie den Planudes Maximus in ein zartes, schalkhaftes Kunstwerk umgewandelt.

In der *Epître à Monseigneur le Dauphin,* in der *Préface* in der *Vie d'Esope* und in der gereimten Epistel *A Monseigneur le Dauphin* gibt er die kostbarsten Hinweise auf den Sinn seines Werkes durch die immer wieder betonte Anknüpfung an Aesop.

Den Reigen der Fabeln beginnt er mit der harmlosen Erzählung *La Cigale et la Fourmi.* Schon hier, wo er durch den beschwingten Anfang

La Cigale, ayant chanté
Tout l'été . . .

und durch leichte Retouchen am traditionellen Text die zwei

guren, die Hausfrau und die Abenteurerin, zu Trägerinnen vig entgegengesetzter Lebenshaltungen macht, bringt der ichter die Kommentatoren in Verlegenheit. Der gelehrte aturforscher J. H. Fabre macht ihm die bittersten Vorürfe über seinen Mangel an naturhistorischen Kenntnissen: La vérité rejette comme invention insensée ce que nous dit fabuliste . . . En aucun cas la cigale ne va crier famine aux ortes des fourmilières . . . tout au contraire, c'est la fourmi ui, pressée par la disette, implore la chanteuse. Que dis-je? nplore! Emprunter et rendre n'entrent pas dans les mœurs e la pillarde. Elle exploite la cigale, effrontément la dévase. . .» *(Souvenirs entomologiques,* 5me série.) J. J. Rousseau reift ihn in seiner explosiven Art von der moralischen Seite n: «Vous croyez leur donner la cigale pour exemple; et point u tout, c'est la fourmi qu'ils choisiront. . . Or, quelle horrible çon pour l'enfance! Le plus odieux de tous les monstres rait un enfant avare et dur, qui saurait ce qu'on lui deande et ce qu'il refuse. La fourmi fait plus encore, elle lui oprend à railler dans ses refus.» *(Emile,* livre II.)

Es ist ein beliebtes Bravourstück französischer Rezitatoren, e Fabel so herzusagen, dass das eine Mal die positive Benung ganz auf die Seite der Ameise, das andere Mal auf e Seite der Grille fällt. Wohin neigte denn der Dichter selr? Wohl nach der Seite der unbesorgten, leichtlebigen Sänrin. Dennoch gibt er der Ameise das letzte Wort. Und was as bedeutet, zeigt die Fabel: *La Mouche et la Fourmi* (IV, 3). wei Welten stehen sich hier gegenüber: die Herrenschicht h ihrer dekorativen Scheingrösse — ihr Untergang wird anekündigt in Tönen, die an die kommende Revolution mahen — und die Welt des arbeitsamen, vorsorgenden Bürgers, er für die Oberen nur Verachtung übrig hat:

Cessez donc de tenir un langage si vain:
N'ayez plus ces hautes pensées . . .
Adieu: je perds le temps; laissez-moi travailler.

Taine stellt den adligen Parasiten dem sachlichen Bürger egenüber, wie er hier auftritt: «l'animal bourgeois par exellence . . . d'un esprit net, ferme et pratique, qui raisonne vec autant de précision qu'il calcule, railleur comme un

homme d'affaires, incisif comme un avocat.» Und das Ther
das der Dichter selber angibt, lautet:

Je vous enseignerai par là
Ce que c'est qu'une fausse ou véritable gloire.

Unmissverständlich zeigt er seine Meinung, indem er
der unmittelbar darauffolgenden Fabel *Le Jardinier et s*
seigneur (IV, 4) hüllenlos, in menschlichen Gestalten
beiden Welten darstellt. Sie beginnt mit der Beschreibu
eines sauber abgegrenzten, sorgfältig gepflegten Gartens. D
Idyll wird durch einen Hasen gestört — cette félicité par
lièvre troublée — und der naive Bürger wendet sich hil
suchend an den Dorfpatron. Nun stürzt das Verhängnis üb
den kleinen Mann herein. Der Herr kommt mit Gefolge u
Meute, schäkert schamlos mit der Tochter, lässt sich gro
artig bewirten und beschenken, entfesselt dann mit Hörne
und Trompeten die wilde Jagd. Der Garten wird bis auf d
Grund verwüstet:

Le pauvre potager: adieu planches, carreaux;
Adieu chicorée et porreaux;
Adieu de quoi mettre au potage.

Damit der hohe Herr zu Pferd dem Hasen nachsetzen kan
muss man die lebende Hecke aufreissen:

Non pas trou, mais trouée, horrible et large plaie:
Que l'on fit à la pauvre haie.

Die Steigerung der Sprache (trou — trouée) und der affe
tische Ton (horrible et large plaie — pauvre haie) lässt u
die Verletzung der Natur als ein furchtbares Verbrech
empfinden. Ce sont là jeux de prince — sagt resigniert d
grausam geschädigte Bürger.

Nun gehen uns die Augen auf über die wahre Bedeutu
der Fabel. Der Dichter hat sie in ihrem ursprünglichen Si
wieder entdeckt. Indem er ahnungslos ein vorhandenes G
fäss, eine traditionelle literarische Gattung in die Hän
nahm, ist er von ihrem Geist angesteckt worden. Der Du
der noch von alters her an ihr haftete, weckte in ihm etw
Untergründiges. Ein Hauch aus den ewigen Niederungen d
Welt weht ihn an. Er stellt sich, ohne dass es ihm zunäch
bewusst wird, auf die Seite der bedrängten Kreatur. Er scha

ch die Welt zum erstenmal von unten an. Die obere Welt, l der er sich zählt, erscheint ihm in ungewohnter Beleuchtung. Er sieht die Grossen in ihrer ganzen Brutalität, Machtier und Heuchelei.

Die zweite Sammlung der Fabeln ist der Favoritin des onnenkönigs gewidmet und beginnt mit der Fabel: *Les Animaux malades de la peste* (VII, 1). In den apokalyptischen önen des Eingangs klingt wie eine Ahnung des kommenden ntergangs. Das Ganze ist eine blutige Anklage gegen die errschende Schicht.

Nirgends finden wir so bittere Wahrheiten über den Hof nd die Höflinge wie in den Büchern, die unter der Widmung an Mme de Montespan stehen. Erstaunliche Kühnheiten treten uns da entgegen, wie die durch Reimwirkung unterstrichene Ironisierung des Königstitels (VII, 7):

Ce Monseigneur du Lion-là
Fut parent de Caligula.

ler die Definition des Hofes (VIII, 14):

Je définis la cour un pays où les gens,
Tristes, gais, prêts à tout, à tout indifférents,
Sont ce qu'il plaît au Prince, ou, s'ils ne peuvent l'être
Tâchent du moins de le parêtre:
Peuple caméléon, peuple singe du maître;
On dirait qu'un esprit anime mille corps:
C'est bien là que les gens sont de simples ressorts.

Die Fabel *Le Paysan du Danube* (XI, 7) ist der gewaltigste Protest der untern gegen die obere Welt. Das Motiv muss beim Dichter blitzartig eingeschlagen haben. Man kann st auf die Wochen genau die Entstehung dieser Fabel dateren. Zur Zeit als der Dichter die zweite Sammlung in den druck gab, fiel ihm bei seinem Verleger ein Manuskript in fe Hand, historische Anekdoten, deren eine den Titel trägt, n er übernommen hat (Régnier III, 140). Die Fabel stellt ns zuerst den Mann aus dem Volke vor — barbarisch, missstaltet, ein ungeleckter Bär:

Son menton nourrissait une barbe touffue;
Toute sa personne velue
Représentait un ours, mais un ours mal léché:

Sous un sourcil épais il avait l'œil caché,
Le regard de travers, nez tortu, grosse lèvre . . .
Cet homme ainsi bâti fut député des villes
Que lave le Danube.

Dann hält er seine grosse Rede an die Unterdrücker:

. . . Craignez, Romains, craignez que le Ciel quelq
jo
Ne transporte chez vous les pleurs et la misère;
Et, mettant en nos mains, par un juste retour,
Les armes dont se sert sa vengeance sévère,
Il ne vous fasse, en sa colère,
Nos esclaves à votre tour.
Et pourquoi sommes-nous les vôtres? Qu'on me d
En quoi vous valez mieux que cent peuples divers
Quel droit vous a rendus maîtres de l'univers?
Pourquoi venir troubler une innocente vie?
Nous cultivions en paix d'heureux champs; et no
mai
Etaient propres aux arts, ainsi qu'au labourage . .
Rien ne suffit aux gens qui nous viennent de Rom
La terre et le travail de l'homme
Font pour les assouvir des efforts superflus.
Retirez-les: on ne veut plus
Cultiver pour eux les campagnes.

Am Schluss seiner Rede drückt er in einer barbarische Pantomime, indem er sich der Länge nach hinlegt, sein Todesverachtung aus. Taine kommentiert folgendermasse die Wirkung dieser Rede: «Les parleurs ont dû être stup faits de se sentir touchés; cet homme a manqué à toutes l règles. . . toutes ses idées ont chevauché les unes sur les autre Il n'a pas su les plus simples principes de l'escrime oratoir Il a été barbare dans l'attitude, dans l'accent, dans le styl dans la composition, dans l'invention. C'est en sentant cet barbarie que La Fontaine a transformé sa mauvaise matièr c'est en ranimant en son propre cœur les sentiments du ba bare, qu'il a tout renouvelé ou tout trouvé.»

Es kommt uns immer deutlicher zum Bewusstsein, was d Aufstand der Fabel bedeutet. Wir waren gewohnt, sie als e

harmloses Feuerwerk zu betrachten, das La Fontaine mit grosser Kunst zur Ergötzung von Jung und Alt spielen lässt. Nun wird es vor unsern Augen zum Feuerbrand, der aus den Kellergewölben der Paläste aufsteigt und verheerend zu den hohen Prunksälen hinaufzüngelt.

Wir stehen an einer Wende der Zeiten.

Die Epoche der grossen Formen ist zu Ende. Die Könige und Helden haben ausgespielt. Die Herren haben nichts mehr zu sagen. Sie haben keine Autorität mehr. Zu lange haben sie ihre Stellung missbraucht, ihre Mission verraten. Noch stehen die prunkvollen Dekorationen, aber hinter allem Gepränge gähnt die Leere. Das Stück ist aus.

Eine neue barbarische Welt ist im Anzug. Die Grundwasser der Menschheit steigen empor. Die Kleinen lehnen sich auf gegen die Grossen, die Bürger gegen die Adligen, die werktätige Welt der Ameisen gegen die festlich-müssige Welt der Drohnen. Auf der Sonnenhöhe der klassischen Zeit hört man schon das dumpfe Grollen der Masse.

Noch während La Fontaine seine letzten Fabeln dichtet, treibt der Sonnenkönig durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes den regsten Teil seines Volkes in die Emigration. Unter der Führung Englands entstehen die neuen bürgerlich-liberalen Lebensformen, denen die französische Revolution weltweite Resonanz geben wird. Nach langer Unterdrückung erhebt sich das Volk, und in elementarem Ausbruch verwandelt es Literatur in blutige Realität.

III.

Wäre das alles, so bedeutete der Aufstand der Fabel für uns nichts anderes als eine historische Erinnerung. Ihre ewig-menschliche Lebendigkeit bekam die Fabel dadurch, dass dem Impuls von unten der Geist der oberen Schicht entgegenkam. Auf das aus dem Schatten Emporsteigende fiel der letzte Glanz aus der feudalen Welt.

Während der Leerlauf des heroisch-adligen Lebens in dem grossartig feierlichen Marionettenspiel des Hofes von Versailles mechanisch weiterging, hatte der klassische Geist sich eine letzte Stätte in der Seele der Dichter geschaffen. Dort entfaltete er sich zu seiner edelsten Blüte.

Es gehört zum Wesen des Klassischen, dass es alles adel was es berührt. Durch die Verbindung mit der hohen Poesi wird der Notschrei des Unterdrückten zum Ausdruck eine tiefsinnigen Lebensauffassung.

Der Sinn der La Fontaine'schen Welt schimmert scho durch die erste Fabel. Die eigentliche Sünde der Grille wir durch die Frage der Ameise aufgedeckt:

> Que faisiez-vous au temps chaud?

Die Bettlerin antwortet:

> Nuit et jour à tout venant
> Je chantais. . .

In dieser wahllosen Unangepasstheit liegt der schwach Punkt: nuit et jour — keine Unterscheidung der Zeiten; à tout venant — keine Unterscheidung der Menschen. Wa für La Fontaine der Wechsel der Jahreszeiten bedeutet, zeig die Fabel *L'Astrologue qui se laisse tomber dans un puit* (II, 13). Die Erzählung umfasst vier ganze Verse. Sie gib bloss die Blickrichtung an: man muss nicht nach oben, sondern nach unten schauen:

> Un Astrologue un jour se laissa choir
> Au fond d'un puits. On lui dit: «Pauvre bête,
> Tandis qu'à peine à tes pieds tu peux voir,
> Penses-tu lire au-dessus de ta tête?»

Die «Moral» weitet sich gewaltig aus. Der Dichter spricht aus der Fülle des Herzens. Zuerst wendet er sich zornig gegen die magisch-abergläubische Naturbetrachtung der metaphysischen Zeiten. Dann ertönt mit hymnischer Gewalt sein modernes Glaubensbekenntnis:

> Le firmament se meut, les astres font leur cours,
> Le soleil nous luit tous les jours,
> Tous les jours sa clarté succède à l'ombre noire,
> Sans que nous en puissions autre chose inférer
> Que la nécessité de luire et d'éclairer,
> D'amener les saisons, de mûrir les semences,
> De verser sur les corps certaines influences.
> Du reste, en quoi répond au sort toujours divers
> Ce train toujours égal dont marche l'Univers?

ie an Bossuet's majestätischen Rhythmus erinnernde Re-
elmässigkeit des letzten Verses (. — . . . — / . — . . . —) zeigt
as Höchste an, was der Mensch erkennen kann: den grossen
illen Gang des Weltgeschehens, die gesetzmässige Folge
er Zeiten und die klare Ordnung des Raumes. Die Ueber-
eblichkeit derjenigen, die sich nicht beugen können vor dem
ohen Gesetz der Natur, erregt den Dichter aufs tiefste: — Je
n'emporte un peu trop — Souffleurs nennt er die Alchemi-
ten, weil sie in ihren Ofen blasend den Stein der Weisen her-
stellen suchen. Windbeutel, Charlatane sind sie für ihn
lle. Der Spekulant, der ins Wasser fiel ist für ihn der In-
egriff für alle Träumer — ceux qui baîllent aux chimères.

Die Praxis, die dieser neuzeitlich-naturwissenschaftlichen
Veltbetrachtung entspricht, tritt uns in der Fabel *Le Labou-
eur et ses Enfants* (V, 9) entgegen:

Travaillez, prenez de la peine:
C'est de fonds qui manque le moins.

Der Fabeldichter hat an eine jahrhundertealte Tradition an-
inüpfend die Linien weitergeführt bis zur letzten Einfach-
eit — den Weinberg seiner Vorlagen verwandelt er in einen
cker. Geheimnisvoll — sans témoins — wird ein verborge-
er Schatz angekündigt. Der Betätigungsdrang, den er an-
urbelt, äussert sich in einer Häufung von Verben:

Remuez votre champ . . .
Creusez, fouillez, bêchez; ne laissez nulle place
Où la main ne passe et repasse.

Die rege Arbeit strahlt in den Adverbien nach allen Seiten
us — deçà, delà, partout — und die zwei Hauptwörter, die
m Schluss alliterierend nebeneinander gestellt sind, werden
u Signalen zweier Weltauffassungen:

Que le travail est un trésor.

Der Schatzgräbertraum des magisch-kindlichen Menschen
veicht dem modern-bürgerlichen Arbeitsethos des Candide
— mais il faut cultiver notre jardin —, Fausts Magie endet
n der Urbarmachung des Meeresstrandes.

Tages Arbeit! Abends Gäste!
Saure Wochen! Frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.

Das Fabelbuch La Fontaine's ist eine Gesamtabrechnung mit allen Abenteurern und Illusionisten, ob sie sich selber oder andere täuschen. Er zählt dazu nicht nur diejenigen, die die Wirklichkeit anders sehen, als sie ist, sondern auch diejenigen, die etwas vormachen, das sie nicht sind — alle Geschwollenen, Wichtigtuer, Pedanten, Heuchler und Bonzen. Wir finden bei Molière die gleichen Typen, auch bei ihm spricht der gesunde Menschenverstand durch den Mund der Dienenden, der Realitätsakzent ist immer unten. La Fontaine'sche Figuren sind

der «Tartuffe»:

Le Chat et le Renard (IX, 14):

Le Chat et le Renard, comme beaux petits saints,
S'en allaient en pélerinage.
C'étaient deux vrais Tartufs, deux archipatelins.

der «Pedant»:

L'Ecolier, le Pédant et le Maître d'un Jardin (IX, 5)

Et ne sais bête au monde pire
Que l'écolier, si ce n'est le pédant.

Hier berührt er sich mit Pascal: «Les gens de cette sorte sont académistes, écoliers, et c'est le plus méchant caractère d'homme que je connaisse.» (fr. 194 bis.)

der Magistrat:

Le Chat, la Belette et le petit Lapin (VII, 14):

C'était un Chat vivant comme un dévot ermite,
Un Chat faisant le Chattemite,
Un saint homme de Chat, bien fourré, gros et gras.

Auch hier trifft er zusammen mit dem Verfasser der «Pensées»: «Leurs robes rouges, leurs hermines, dont ils s'emmaillotent en chats fourrés . . . tout cet apparail auguste était fort nécessaire; et si les médecins n'avaient des soutanes et des mules, et que les docteurs n'eussent des bonnets carrés et des robes trop amples des quatre parties, jamais ils n'auraient dupé le monde qui ne peut résister à cette montre si authentique.» (fr. 82.)

Die grosse Sünde ist überall, dass die Menschen sich nicht in ihren Grenzen halten, sie wollen alle über sich hinaus —

La sotte vanité jointe avecque l'envie
Deux pivots sur qui roule aujourd'hui notre vie (V, 1)

Klein sein ist für La Fontaine nicht eine unglückliche Zufälligkeit, sondern die Grundnorm der menschlichen Existenz. Die Froschperspektive ist die wahre Basis des Erkennens. Man sieht die Welt, wie sie wirklich ist, nur dann, wenn man sie von unten sieht.

Die Illustration zu dieser Philosophie der Kleinheit ist seine Lieblingsfabel:

Le Chêne et le Roseau (I, 22).

Dem Dichter lag die aesopische Fassung im *Nevelet* vor:

«Ein Schilfrohr und ein Olivenbaum stritten über ihre Festigkeit und Stärke. Das Schilfrohr, dem der Olivenbaum vorwarf, dass es schwach sei und sich allen Winden beuge, antwortete nichts. Aber es wartete ein Weilchen, bis ein starker Windstoss kam: das Schilfrohr, vom Winde bewegt und gebogen, kam unbehelligt davon; der Olivenbaum, auf seine Wurzeln gestützt, widerstand den Winden, wurde dann aber durch ihre Gewalt gebrochen und zeigte so, dass er sich fälschlich seiner Kraft gerühmt hatte. Diese Fabel lehrt also, dass diejenigen, die den Umständen und den ihnen Ueberlegenen nicht widerstehen, stärker sind als diejenigen, die wider die Mächtigen streiten.» (Nach der Uebertragung von R. Bray, p. 77.)

La Fontaine verwandelt das Mechanische und Didaktische in ein Menschliches und Geschautes. Der Eichbaum stellt sich mit Corneille'schem Pathos vor; er vergleicht sich in seiner Anmassung mit dem Kaukasus. Das Gefühl der Macht steigert sich am Gegensatz zum schwachen, windbewegten Rohr. Mit herablassender Gönnerhaftigkeit bietet er seinen Schutz an. Aber sein Mitleid ist eine versteckte Form seines Hochmuts.

Das Schilfrohr lässt sich nicht imponieren, es antwortet mit bissiger Ironie:

Votre compassion . . .
Part d'un bon naturel; mais quittez ce souci.

Scharf und spitz tönen die letzten Worte. Man merkt, dass der Begönnerte pikiert ist.

La Fontaine kannte diese Situation, war er doch sein Leben lang abhängig gewesen von der Gunst der Grossen. Die Reihe beginnt mit Fouquet, dem Hochfahrenden, dessen Wahlspruch war: Quo non ascendam? Aber gerade an Fouquet erlebt er, was später in seiner Fabel Gestalt wird. Der Sturz Fouquet's, das Signal der absoluten Machtergreifung durch Ludwig XIV, wirkte erschütternd auf die Zeitgenossen. Und in dem tapferen Brief, in dem La Fontaine das Ereignis berichtet, steht ein lateinisches Zitat, das im Keim die Fabel vom Eichbaum vorwegnimmt: Feriunt summos fulmine montes — die Götter treffen mit dem Blitz die höchsten Berge. Der Vergleich mit dem Kaukasus bekommt angesichts dieser Worte eine reale Bedeutung. Ist nicht im Augenblick, da er diesen Brief schrieb, der zündende Funke in die Seele des Dichters gefallen? Und musste nicht angesichts der Zusammenbrüche grosser Herren wie La Rochefoucauld, Gramont, Bussy-Rabutin, in ihm der Gedanke aufsteigen, dass die ganze Herrenschicht, ja das Königtum selbst das Schicksal der gefällten Eiche erleben könnte?

Die sozial-politische Seite des Geschehens ist aber in der Fabel nur die Vorderansicht. Der eigentliche Kern liegt tiefer. Er enthüllt sich, wenn man darauf achtet, gegen wen die Rede des Eichbaums gerichtet ist. Der Anfang und der Schluss sind eine Anklage gegen die Natur:

> Vous avez bien sujet d'accuser la nature . . .
> La nature envers vous me semble bien injuste.

Der Protest gegen die Natur ist die tragische Schuld, die das Verhängnis ins Rollen bringt. Die Fabel wird zum Drama. Die Rache der Natur wird in drohenden Worten angekündigt, und die Strafe des Schuldigen erfolgt als unausweichliches Schicksal.

Das Leben und Weben der Natur ist kein zufälliger Schmuck, keine blosse Einkleidung. Es gehört zur Substanz der Fabel. Die Natur ist die Seele des Dramas. Sie ist verkörpert im Wind. In einem wunderbar weiten Vers wird das Reich der Lüfte vor das Gefühl hingezaubert:

> Sur les humides bords des royaumes du vent.

Am Anfang regt sich nur ein blosser Hauch, der uns in weichen Reibelauten leise aber spürbar anweht —

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau. . .

Die Eiche aber fordert den Sturm heraus in einer Trotzrede, deren Entladung in dem syntaktisch und rhythmisch bis aufs Aeusserste gespannten «brave» erfolgt:

Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.

Der Vermessene wagt es, die entfesselten Lüfte herbeizurufen:

Tout vous est aquilon, tout me semble zéphir. . .
Je vous défendrais de l'orage.

Beängstigend betont das Schilfrohr die Bedrohlichkeit der Winde:

Les vents me sont moins qu'à vous redoutables.
. . . Vous avez jusqu'ici
Contre leurs coups épouvantables
Résisté . . .
Mais attendons la fin.

Und nun bricht in mächtiger symphonischer Steigerung der verheerende Sturm los:

Du bout de l'horizon accourt avec furie
Le plus terrible des enfants
Que le Nord eût porté jusque-là dans ses flancs.

Der Kampf beginnt:

L'arbre tient bon; le Roseau plie
Le vent redouble ses efforts

Und schon erfolgt die Katastrophe. Die Dimensionen weiten sich ins Unendliche, und das innere Auge folgt der Linie des Falles vom Himmel bis zum Totenreich:

Et fait si bien qu'il déracine
Celui de qui la tête au ciel était voisine,
Et dont les pieds touchaient à l'empire des morts.

Der letzte Klang ist «morts». Das Spiel ist zu Ende.

In ihrem Sturz hat die Eiche tragische Grösse gezeigt. Und diese Linie hat Heinrich von Kleist am Schluss der *Penthesilia* weitergeführt:

Sie sank, weil sie zu stolz und kräftig blühte!
Die abgestorbne Eiche steht im Sturm;
Doch die gesunde stürzt er schmetternd nieder,
Weil er in ihre Krone greifen kann.

Erst solcher Uebergewalt des Schicksals gegenüber bekommt die Philosophie des Schilfrohrs ihre tiefere Bedeutung: Je plie, et ne romps pas. Es ist nicht schwächliche Anpassung, sondern Beugung — im eigentlichen Sinn — vor der Allgewalt der Natur.

Auf der gesellschaftlichen Ebene ist diese Einstellung der lächelnd resignierten Weisheit Philaminte's in Molière's *Misanthrope* verwandt:

Mon Dieu, des mœurs du Temps mettons-nous moins en peine,
Et faisons un peu grâce à la nature humaine . . .
Cette grande roideur des vertus des vieux âges
Heurte trop notre siècle et les communs usages;
Elle veut aux mortels trop de perfection:
Il faut fléchir au temps sans obstination . . .
Je prends tout doucement les hommes comme ils sont,
J'accoutume mon âme à souffrir ce qu'ils font.
(*Mis.* I, 1.)

Das ist nicht die Meinung Corneille's. In seiner Uebersetzung der *Imitatio* verurteilt er die Haltlosigkeit des Schilfrohrs:

Ne mets point ton espoir sur un frêle roseau
Qui penche au gré du vent, qui branle au gré de l'eau. . .

Aber der tiefste Denker der Zeit stellt sich auf Seiten des La Fontaine'schen Schilfrohrs. Aus der Einsicht in die Schwäche und Ausgesetztheit des menschlichen Wesens erwächst den drohenden Schicksalsgewalten gegenüber seine demütig ergebene Haltung. Darin findet es auch seine Würde, die es über alle Weltmächte erhebt:

«L'homme n'est qu'un roseau, le plus faible de la nature; mais c'est un roseau pensant. Il ne faut pas que l'univers entier s'arme pour l'écraser: une vapeur, une goutte d'eau, suffit pour le tuer. Mais, quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, parce qu'il sait qu'il meurt . . . l'univers n'en sait rien. Toute notre dignité consiste donc en la pensée.» (fr. 347.)

IV.

Die Verwandlung ins Ewigmenschliche geschieht in der La Fontaine'schen Fabel durch den Zauber der Form.

Auf dem Boden der formalen Betrachtung tritt uns noch einmal ihre ganze Problematik entgegen. Nirgends so wie hier scheint der Dichter an die Tradition gebunden zu sein. Man kann nicht nur den Inhalt der Fabel, sondern auch die einzelnen Züge auf zahlreiche Vorlagen zurückführen. Wo bleibt da — ausser in gelegentlichen Zutaten — die Originalität des Dichters? Wie kann man da noch von einem einmaligen und entscheidenden Ereignis sprechen?

Die Frage ist um so mehr berechtigt, als Boileau, der doch mit genialer Intuition die bleibenden Dominanten im Stimmengewirr der zeitgenössischen Literatur herausgehört hatte, über die Fabel La Fontaine's vollständiges Stillschweigen bewahrt. Man hat als einzig triftigen Grund für diese auffällige Tatsache angeführt, dass Boileau im Fabeldichter nur einen Uebersetzer sah. «Il ne regardait pas La Fontaine comme original, berichtet Louis Racine, parce que, me dit-il, il n'était créateur ni de ses sujets, ni de son style qu'il avait pris dans Marot et dans Rabelais.» (R. Bray p. 138.)

Aber gerade diese Blindheit zeigt, wie revolutionär die Fabel war. Kein Zeitgenosse war sich der wahren Bedeutung dieses Wunderwerkes bewusst. Es brauchte die Distanz der Jahrhunderte, um zu erfassen, was im Aufstand der Fabel geschah.

Allerdings waren die Zeitgenossen bezaubert. Die zahlreichen Auflagen beweisen es. Und an bewundernden Zeugnissen hat es nicht gefehlt. Aber nur ein Einziger hatte eine ferne Ahnung von der Grösse dieser dichterischen Schöpfung, La Bruyère:

«Il élève les petits sujets jusques au sublime: homme unique dans son genre d'écrire, toujours original, soit qu'il invente, soit qu'il traduise.» (Disc. pron. à l'Acad. fr.)

Schon das ist eine historische Tat, dass der Dichter eine der geringen Gattungen, die am untersten Rande der Poesie kümmerlich lebte, auf die Ebene der unvergänglichen Formen emporhob — il élève les petits sujets jusques au sublime.

Aber noch deutlicher tritt seine Originalität in Erscheinung, wenn er bloss zu übersetzen und nicht zu erfinden scheint — toujours original soit qu'il invente, soit qu'il traduise.

Wahrhaftig: Homme unique dans son genre!

Das hohe Ziel des klassischen Menschen ist das Vollkommene — das zur Erfüllung Kommende. Er verweilt nicht beim Weg, bei der Bewegung, bei der erregenden Andeutung. Er ist dem Resultat, dem Ende, der Vollendung zugewandt. Das französische «perfection» zeigt noch deutlicher, worum es geht: Es kommt auf eine «Durch-Arbeitung» des Vorhandenen Ueberlieferten, Stofflichen an. Eine leise Betonung, eine fast unmerkliche Sichtung der Bildelemente, ein letzter vereinfachender Zug genügt, und die Schlacken, die der Fabel anhafteten, fallen ab, durchsichtig tritt das Ewigmenschliche in Erscheinung. Durch die formende Kraft erlangt das Zufälligste unvergängliche Geltung. Das Vorübergehende erhält Dauer. Das Vereinzelte findet seinen Platz in der Ordnung des Ganzen. Das Verschwommene reift zur Gestalt.

Gestalt heisst Sichtbarwerden des Sinnes. Etwas, das sich selber suchte, findet seine Form; an diesem Aeusseren wird das Innerste offenbar.

Das La Fontaine'sche Schilfrohr ist ein Sinnbild für das Formgesetz der Fabel.

Die Fabel ist k l e i n.

Ihr Format ist kein Zufall. Im Bereich des Epischen ist sie das kleinste, unscheinbarste Gebilde. Im zarten Zauber der Kleinheit tritt uns aber der ewige Sinn des Kleinseins entgegen. Das Schilfrohr La Fontaine's will nicht mehr sein, als es ist. Grösse macht geschwollen; der Stolze ist so von sich selbst erfüllt, dass er darob steif und dumm wird. Das Kleine hat die schwere Kunst der Anpassung gelernt.

Die Fabel ist beweglich wie das Schilfrohr.

Der Wechsel der langen und kurzen Verse, die freie, lockere Form ist der Ausdruck einer entspannten, gelösten Seele, die, frei von den Versteifungen des Geistes, dem Wechsel des Geschehens folgen, den Zusammenhang mit der Realität bewahren kann.

Die Fabel lebt wie das Schilfrohr im Zwischenreich des Flüssigen und Festen. Vom beweglichen Element des Seelischen umspült, wurzelt sie doch im festen Grund der objektiven Welt. Klassische Kunst ist immer Synthese, Gleichgewicht der Kräfte. Wie die klarspiegelnde Wasserfläche leise zittert von der Regung aus der Tiefe, so klingt in der vollendeten Gestalt die seelische Schwingung nach. Aber der letzte Akzent ruht auf der klaren Vision. Die Fabel La Fontaine's strebt wie alle klassische Form zum reinen Umriss, zur geometrisch durchgebildeten Sichtbarkeit. Sichtbarkeit ist der Prüfstein der Realität.

Der äusseren Klarheit entspricht aber die innere Ruhe; das anschauliche Bild wächst aus der beschaulichen Seele. Dass die Fabel ihrer Natur nach ein Mittelding ist zwischen Mythus und Moral, zwischen Bild und Erkenntnis, kommt ihr hier zustatten. Und dass der französische Geist wie der griechische an der Logik der Form wie an der Form der Logik sich erfreut, hat als beglückende Fügung der Geschichte das Wunder der La Fontaine'schen Fabel möglich gemacht.

Alle formenden Kräfte La Fontaine's wachsen aus seinem ehrfurchtsvoll-liebenden Verhältnis zur Natur. Natur bedeutet für ihn ursprüngliches Leben. Unter dem Einfluss der indischen Fabel ist der Dichter immer kühner zu diesem an Rousseau mahnenden Naturbegriff durchgestossen. Aber die beherrschende Idee blieb die klassische: Natur als ewige Konstante der Menschlichkeit. Wenn auch ein tiefer Herzton alles durchdringt, so wird doch nie vom Gefühl die geistige Klarheit getrübt. Der eigentliche Glanz der Fabel kommt von ihrem unbeirrbaren Realitätssinn.

Das ist der Grundvorgang in jeder Fabel, dass zuerst in irgend einer Weise der Kontakt mit dem Realen verloren geht, dann aber erfolgt mit einem Ruck die heilsame

Korrektur, und beglückt wendet sich der Geist der neu gewonnenen Einsicht zu. Die Störung geschieht immer durch eine Bewegung nach oben — veranlasst durch irgend einen anmassenden oder begehrlichen Anspruch des Geistes, durch eine fixe Idee, durch eine Versponnenheit der träumenden Seele. Die «Umkehr» geschieht in einem unsanften Zusammenstoss mit der Wirklichkeit, durch einen Fall oder ein Fallenlassen, eine Wendung von oben nach unten.

Die Fabel, «une ample comédie à cent actes divers» (V, 1), ist der Komödie verwandt, die auch den Protest der Natur gegen die Verstiegenheiten des Geistes darstellt; sie macht sich lustig über alle diejenigen, die zu hoch hinaus wollen.

Ob es nun der Frosch ist, der sich zur Grösse des Ochsen aufblähen will, oder der Astrologe, der mit dem Blick nach oben den offenen Schacht zu seinen Füssen übersieht, ob die junge Bäuerin mit dem Milchhafen auf dem Kopf ins Tanzen kommt, weil sie an hüpfende Kälblein denkt, oder der Rabe mit dem Käse vom Fuchs betört seine sangliche Begabung zeigen möchte — der Umschlag kommt für alle: die Froschhaut platzt, der Sterndeuter fällt ins Wasser, die Milch wird verschüttet, und der Käse entgleitet dem Schnabel.

Mit den einfachsten sprachlichen Mitteln spinnt der Dichter seinen Partner ein und zieht ihn unwiderstehlich in diesen elementaren Vorgang, in diese Doppelbewegung der Abkehr und Rückwendung zum Leben.

Mit launigen Akkorden wird die adrette Milchfrau eingeführt (VII, 10):

> *Perrette,* sur sa *tête* ayant un *pot* au *lait*
> Bien posé sur un coussinet.

Der kurze Vers verlangsamt die Bewegung, behutsam wird der Milchtopf aufgesetzt.

> Prétendait arriver sans encombre à la ville.

Der lange Vers mit seinen dunklen Andeutungen versetzt uns in eine leise Beängstigung. Der Dichter benutzt die geschaffene Spannung — das mitschwingende Interesse — um in tänzelnden Rhythmen das Landmädchen hinzuzaubern:

> Légère et court vêtue, elle allait à grands pas,

Ayant mis ce jour-là, pour être plus agile,
Cotillon simple et souliers plats.

Es scheint ein reines Naturbild in urfrischer Beweglichkeit zu sein, aber die Beschreibung ist schon ein Teil des Geschehens, der leichte Gang wird später zum Verhängnis. Schon greift der berechnende Geist ein:

Notre laitière ainsi troussée
Comptait déjà dans sa pensée
Tout le prix de son lait, en employait l'argent;
Achetait un cent d'œufs, faisait triple couvée:
La chose allait à bien par son soin diligent.

Man kann hier von Imparfait zu Imparfait den Vorgang der allmählichen Loslösung von der Realität verfolgen. Und nun kommt als Zeichen des gesteigerten In-sich-selbst-Versponnenseins der Monolog:

Il m'est, disait-elle, facile
D'élever des poulets autour de la maison;
Le renard sera bien habile
S'il ne m'en laisse assez pour avoir un cochon.
Le porc à s'engraisser coûtera peu de son;
Il était, quand je l'eus, de grosseur raisonnable:
J'aurai, le revendant, de l'argent bel et bon.
Et qui m'empêchera de mettre en notre étable,
Vu le prix dont il est, une vache et son veau,
Que je verrai sauter au milieu du troupeau?

Das Futurum am Eingang des Selbstgespräches zieht uns noch mehr in die vorgestellte Realität hinein; über das vielbewunderte Perfektum (quand je l'eus) gleiten wir wieder ins Praesens hinein (il est); nun sind wir grammatikalisch ganz verzaubert — der pathologische Wendepunkt ist erreicht: die Vorstellung vom springenden Kälblein setzt sich in Körperbewegung um:

Perrette là-dessus saute aussi, transportée.

Das durch Apposition isolierte Partizip am Versende wirkt wie ein Sprung ins Leere. Nun erfolgt der Umschlag von der imaginären Bewegung nach oben in die reale Bewegung nach unten:

Le lait tombe . . .

In einer langen fallenden Kurve verschwinden in umgekehrter Reihenfolge alle geträumten Güter:

... adieu veau, vache, cochon, couvée.

Als Anwalt der Natur und Wortführer der kreatürlichen Welt konnte der Dichter seine Vision nirgends besser verkörpern als in der Gestalt der Tiere. Das Animalische ist keine Verkleidung, sondern Substanz. «L'homme n'est ni ange ni bête, et le malheur veut que qui veut faire l'ange fait la bête.» Dieser Gedanke Pascal's ist das Grundthema der La Fontaine'schen Fabel. Es gibt kein besseres Mittel, den Menschen aus seinem Grössenwahn herunterzuholen, als dadurch, dass man ihn an seine Animalität erinnert. Doch ist für den Dichter das Animale kein verächtlicher Naturzustand, — der Mensch ist um so wirklicher, als er durch alle Umhüllungen hindurch den kreatürlichen Kern erkennen lässt.

Mit seinem Herzen ist La Fontaine auf seiten der kleinen Tiere. Seine Sympathie blendet ihn aber nicht. Er sieht alle Mängel und Gefahren seiner Brüder in Busch und Feld. Alles was da kreucht und fleucht, bekommt unter seinem Schöpferblick sein bestimmtes Profil. Der quäkende, schlüpfrige, geschwollene Durchschnittsdemokrat, den der Frosch verkörpert, ist ihm in der Seele zuwider (I, 3; II, 4, 14; III, 4; IV, 11; VI, 12). Auch der gutmütige plumpe Esel gibt ihm durch seine feierliche Dummheit auf die Nerven (II, 10; IV, 5; V, 14, 21; VI, 11; VII, 1; VIII, 17). Das Häslein ist ihm schon sympathischer, aber es ist kein Held und sein sprunghaft unbesonnenes Wesen wird ihm leicht zur Gefahr (II, 14; V, 17; VI, 10; VII, 16).

Das Tier, das als Inbegriff der unteren Welt mit besonderer Liebe und Strenge geschildert wird, ist der graue, gehetzte, pfiffige Bewohner der Kellergewölbe des Lebens: das Mäuslein.

In der Fabel *Le Cochet, le Chat et le Souriceau* (VI, 5) erscheint es als junges unerfahrenes Wesen, das seine erste Fahrt in die Welt unternimmt. Aus der Mäuseperspektive entwickelt der Dichter eine tiefgründige Psychologie des Jünglings.

Un Souriceau tout jeune, et qui n'avait rien vu,
Fut presque pris au dépourvu.

Nach dieser spannungsweckenden Andeutung beginnt in hohen Worten der epische Bericht:

Voici comme il conta l'aventure à sa mère:
J'avais franchi les monts qui bornent cet Etat,
Et trottais comme un jeune rat
Qui cherche à se donner carrière.

Maulwurfshügel werden zu Bergen, die den Staat begrenzen; das geringe Mäuslein erhöht sich selbst zum Stand der Ratten. Da erscheinen ihm zwei Tiere: ein Hahn, den er als wildes exotisches Tier darstellt:

Il se battait, dit-il, les flancs avec ses bras,
Faisant tel bruit et tel fracas
Que moi, qui, grâce aux Dieux, de courage me pique,
En ai pris la fuite de peur.

Seine Angst hat den Mäuserich gerettet, denn er war gerade daran, mit dem andern Tiere anzubändeln:

Il est velouté comme nous,
Marqueté, longue queue, une humble contenance,
Un modeste regard, et pourtant l'œil luisant.
Je le crois fort sympathisant
Avec Messieurs les Rats; car il a des oreilles
En figure aux nôtres pareilles.

In dem begründenden «car» tritt köstlich die Logik der Jugend zum Vorschein:

Aus ihrem heissen Kopfe nimmt sie keck
Der Dinge Mass, die nur sich selber richten.

Das Motiv entfaltet sich weiter in der Fabel *Le Rat et l'Huître* (VIII, 9). Der Dichter geht hier weit über alle Vorlagen hinaus. Mit souveränem Spott schildert er die abenteuernde Ratte als grossprecherischen, mit Bildungsbrocken um sich werfenden Reisenden. Mit seiner verschobenen Perspektive steigert er alle Dinge in falsche Grössendimensionen:

«Que le monde, dit-il, est grand et spacieux!
Voilà les Apennins, et voici le Caucase.»
La moindre taupinée était mont à ses yeux. . .

«Certes, dit-il, mon père était un pauvre sire:
Il n'osait voyager, craintif au dernier point.
Pour moi, j'ai déjà vu le maritime empire;
J'ai passé les déserts, mais nous n'y bûmes point.»
D'un certain magister le rat tenait ces choses,
Et les disait à travers champs...

Gerade diese Verstiegenheit bringt ihn zu Fall. Der nach Abenteuern lüsterne Bürgersmann gerät an das gewünschte Objekt heran — man sieht ihn in der Grosstadt, wie er sich von einer üppigen Schönheit verlocken lässt:

Blanche, grasse, et d'un goût, à la voir, nompareil.

Das tragische Ende des Abenteuers wird ausführlicher dargestellt in der Fabel *La Grenouille et le Rat* (IV, 11). Die Ausgangssituation ist unmissverständlich gezeichnet:

Un Rat plein d'embonpoint, gras, et des mieux nourris,
Et qui ne connaissait l'avent ni le carême,
Sur le bord d'un marais égayait ses esprits.

Ein vergnügungshungriger Bürger streicht in fremder Stadt verrufenen Lokalen nach. Eine dubiose Person hat ihn zum Opfer ausersehen und lädt ihn zu sich ein. Um der Sache einen verführerischen Schein zu geben, schildert sie ihm die zu erwartenden Herrlichkeiten:

«Venez me voir chez moi, je vous ferai festin.»
Messire Rat promit soudain:
Il n'était pas besoin de plus longue harangue
Elle allégua pourtant les délices du bain,
La curiosité, le plaisir du voyage,
Cent raretés à voir le long du marécage:
Un jour il conterait à ses petits-enfants
Les beautés de ces lieux, les mœurs des habitants
Et le gouvernement de la chose publique
Aquatique.

Die ganze Rede gipfelt in einem Wort, das einen ganzen Vers ausfüllt und den lockenden Zauber der feuchten Unterwelt, angeregt vielleicht durch das griechische *coax, coax* (Aesop 307), in einem hochtönenden, lautmalerischen Gequack ausdrückt. (Wie sehr der Dichter den Eigenwert des

Wortes auskostet, nicht nur seinen Beziehungswert, wie es dem klassischen Dichter nahe gelegen hätte, zeigt er am Anfang dieser Fabel in der philologischen Verliebtheit, mit der er das archaische Wort «engeigner» anführt.) Doch der ängstliche Bürger hat noch Bedenken. Dem wird mit einem technischen Mittel abgeholfen. Damit hat er sich ganz ausgeliefert. Die Verführerin sucht ihn auf den Grund zu ziehen...

Contre le droit des gens, contre la foi jurée.

In seiner Bedrängnis wird der Bourgeois fromm und beruft sich auf die Götter — vergeblich:

...la perfide s'en moque:
Il resiste; elle tire.
Halb zog sie ihn, halb sank er hin,
Und ward nicht mehr gesehn.

Doch nein: ein Polizist macht die Runde —

Un Milan, qui dans l'air planait, faisait la ronde.

Und beide, Frosch und Maus, werden das Opfer der höheren Gewalt.

Eine andere Rattenfabel, *Le Rat et l'Eléphant* (VIII, 15), weist mit dem Motiv des Bourgeois Gentilhomme auf den Grundfehler des Franzosen hin:

Se croire un personnage est fort commun en France.
On y fait l'homme d'importance,
Et l'on n'est souvent qu'un bourgeois.

Die verderblichste Form der Geschwollenheit aber zeigt sich in der Fabel *Le Rat qui s'est retiré du monde* (VII, 3). Es ist die persönlichste Fabel La Fontaine's, die einzige, zu der keine Vorlage bekannt ist.

Die ersten Akkorde wecken die Vorstellung einer mystisch entrückten fernen Welt:

Les Levantins en leur légende
Disent qu'un certain Rat, las des soins d'ici-bas...
Se retira loin du tracas.
La solitude était profonde,
S'étendant partout à la ronde.

Die Ausdrücke, die eine tiefe Einsamkeit in unbegrenztem Horizont andeuten, beziehen sich aber auf einen runden, fetten Holländerkäs. Dieses zweideutige Vermengen des Mystischen mit dem Materiellen ist das Thema des Ganzen.

Notre ermite nouveau subsistait là-dedans.
Il fit tant, de pieds et de dents,
Qu'en peu de jours il eut au fond de l'hermitage
Le vivre et le couvert; que faut-il davantage?
Il devint gros et gras: Dieu prodigue ses biens
A ceux qui font vœu d'être siens.

Das Bild des Molière'schen Tartuffe steigt vor unseren Augen auf:

Il se porte à merveille
Gros et gras, le teint frais, et la bouche vermeille.
(*Tart.* I, 4.)

Zu unserem Einsiedler kommt hilfeflehend eine Delegation aus der schwer bedrängten Rattenstadt. Das Vaterland ist in Gefahr, ein kleiner Vorschuss wäre grosse Hilfe, in wenigen Tagen ist die Wendung zum Guten zu erwarten. Auf die demütige Bitte der Landsgenossen erfolgt eine von frommer Salbung triefende Antwort:

«Mes amis, dit le Solitaire,
Les choses d'ici-bas ne me regardent plus:
En quoi peut un pauvre reclus
Vous assister? que peut-il faire
Que de prier le Ciel qu'il vous aide en ceci?
J'espère qu'il aura de vous quelque souci.»
Ayant parlé de cette sorte,
Le nouveau saint ferma sa porte.

Wie weit La Fontaine sich hinauswagt in seinen antimetaphysischen Angriffen, zeigt die Fabel *L'Horoscope* (VIII, 16). Er scheint hier nur den astrologischen Aberglauben anzugreifen, aber man braucht sich nur zu fragen, warum er den Namen Jupiters braucht, um zu merken, was seine eigentliche Absicht sein könnte:

Qu'est-ce que Jupiter? un corps sans connaissance...
D'où vient donc que son influence

Agit différemment sur ces deux hommes-ci?
Puis comment pénétrer jusques à notre monde?
Comment percer des airs la campagne profonde;
Percer Mars, le soleil, et des vides sans fin?
Un atome la peut détourner en chemin:
Où l'iront retrouver les faiseurs d'horoscope? . . .
L'immense éloignement, le point, et sa vitesse,
Celle aussi de nos passions,
Permettent-ils à leur faiblesse
De suivre pas à pas toutes nos actions?. . .
Je ne crois point que la nature
Se soit lié les mains, et nous les lie encor
Jusqu'au point de marquer dans les cieux notre sort.

Der klassische Sinn, der die falsche Unendlichkeit auf den prallen Umriss eines Holländerkäses zurückführt und die metaphysischen Einflüsse in weiten astronomischen Räumen verschwinden lässt, vertieft sich in der allerletzten Fabel zur klarsten Weltvision, wie sie sich nur in einer bis zur Tiefe abgeklärten Seele spiegeln kann.

Die Fabel tritt hier an den letzten Rand des Geistigen. Auch in seinem Leben kommt La Fontaine an die Grenze des Daseins. Im Dezember 1692 erkrankt der Zweiundsiebzigjährige so schwer, dass Mme de la Sablière, bei der er noch immer wohnte, in der nahen Pfarrei von St. Roch einen Priester holen lässt. Man schickt einen jungen Vikar, den frisch von der Sorbonne promovierten Abbé Pouget. Er machte einen so guten Eindruck auf den alten Dichter, dass die seelsorgerischen Gespräche während fast zwei Wochen alle Tage vor- und nachmittags sich fortsetzen und zum Ergebnis führen, dass La Fontaine das Manuskript eines Theaterstückes verbrennt, vor einer Delegation der Académie française sein Bedauern über die Publikation seiner Contes ausspricht und das feierliche Versprechen abgibt, seine dichterische Gabe nur noch für erbauliche Schriften zu gebrauchen. Er erholte sich von seiner Krankheit, aber sein Wort hat er gehalten. Das einzige Werk, das er nach seiner Bekehrung herausgab, ist das zwölfte Buch der Fabeln, und die letzte Fabel ist auch das letzte lebendige Gedicht, das er schuf.

Das zwölfte Buch der Fabeln ist dem Duc de Bourgogne, dem Enkel Ludwigs XIV und Zögling Fénélon's gewidmet. Es trägt alle Merkmale eines Alterswerkes. Ein seltsames Zwielicht liegt über dem Ganzen. Der Dichter schwankt zwischen letzten Gegensätzen: Geist und Natur, Philosophie und Kunst, Kühle des Erkennens und Fülle des Lebens. Der ungleiche Wert der Fabeln spiegelt diese Unsicherheit wieder.

Die erste Fabel, eine der vollendetsten, stellt das Problem der Natur in den Mittelpunkt. Odysseus versucht vergeblich seine Gefährten, die von der Zauberin Circe in Tiere verwandelt worden waren, zur Menschlichkeit zu bekehren. Sie ziehen die Animalität vor.

Noch einmal hören wir den Protest der Natur gegen die Anmassung des menschlichen Geistes. La Fontaine, der dieser Kampfansage der unteren gegen die obere Welt immer deutlicher Stimme verliehen hatte, scheint auch hier dem Sklavenaufstand des Instinkts das Wort zu reden. Des Dichters Quellen sprachen eine kräftige Sprache: «Les Laies attirent leurs Sangliers, et les Chèvres leurs Boucs, et les autres femelles leurs mâles, avec leurs propres odeurs, sentant la rosée pure et nette des prés et de la verdure de champs, et se joignent ensemble pour engendrer, avec une caresse et volupté commune et réciproque, sans que les femelles fassent les mignardes affetées, ni qu'elles déguisent ou couvrent l'envie qu'elles en ont, de tromperies, ou de sorcelleries, ou de refus.» *(Les Oeuvres morales de Plutarque,* translatées de grec en françois, par Jacques Amyot.) «Ma Pénélope est la truie qui est ici près . . . je conclus qu'il vaut mieux être cochon que héros» (Fénélon, Ulysse et Gryllus dans: *Dialogues des Morts).* So sprechen auch die Tiere bei La Fontaine (XII, 1):

> Qui t'a dit, qu'une forme est plus belle qu'une autre?
> Est-ce à la tienne à juger de la nôtre?
> Je me rapporte aux yeux d'une Ourse mes amours.

sagt der Bär, und der Wolf:

> Tu t'en viens me traiter de bête carnassière;
> Toi qui parles, qu'es-tu? N'auriez-vous pas sans moi,
> Mangé ces animaux que plaint tout le village?

Si j'étais homme, par ta foi,
Aimerais-je moins le carnage?
Pour un mot quelquefois vous vous étranglez tous:
Ne vous êtes-vous pas l'un à l'autre des loups?
Tout bien considéré, je te soutiens en somme
Que, scélérat pour scélérat,
Il vaut mieux être un loup qu'un homme;

So wird auch als Vertreter des achtzehnten Jahrhunderts Voltaire sprechen in seinem geistsprühenden und perversen *Le Lion et le Marseillais* und Rousseau wird in seinem *Discours sur l'Inégalité* die paradoxe Formel wagen: «L'état de réflexion est un état contre nature, et l'homme qui réfléchit est un animal dépravé.»

Aber nun erhebt der klassische Mensch seine Stimme — und es tönt wie ein Warnruf an die kommende Zeit:

La liberté, les bois, suivre leur appétit,
C'étaient leurs délices suprêmes . . .
Ils croyaient s'affranchir suivants leurs passions,
Ils étaient esclaves d'eux-mêmes.

Wir stehen hier auf dem Boden Racine's und seiner Parole:

Mais il ne s'agit plus de vivre, il faut régner.
(*Berénice* IV, 5.)

«Régner» das war das Amt der Herren; sie haben aber ihre Sendung verleugnet, nur noch die letzten Vertreter des Geistes wissen, was Herrschaft bedeutet: den Sieg über die emporcdrängenden Mächte des Instinktes.

Der Kampf zwischen Natur und Geist geht durch das ganze Buch weiter. Eine ergreifende Episode in diesem Hin- und Herwogen ist die liebliche Fabel: *Le Corbeau, la Gazelle, la Tortue et le Rat* (XII, 15). Die Huldigung an Mme de la Sablière, die La Fontaine seiner Fabel voranstellt, zeigt, dass er noch einmal aus der Tiefe seines Herzens das Köstlichste heraufholt, was er ihr zum Dank darbringen kann. Die Vermutung, dass er in der trauten Kameradschaft der Tiere ein Bild vom intimen Freundeskreis im Hause seiner Gönnerin geben wollte, besteht wohl zu recht (Régnier III, 273).

Il faut s'entr'aider, c'est la loi de nature (VIII, 17),

könnte auch hier als Ueberschrift stehen.

Die Selbsthilfe der Kleinen, die Solidarität der Verfolgten ist das innigste Motiv, das Herz- und Kernstück des Fabelbuches. Man sollte es mit epischen Klängen wie die Ilias und Odyssee verherrlichen, meint der Dichter am Schluss dieser Fabel. Aber er tut Besseres: er taucht es ein in die Musik des Herzens. Das ist der Grundklang, der das Ganze durchdringt. Man hört ihn am reinsten in dieser seiner menschlichsten Fabel, sowie im süsstraurigen Abschied von der Liebe, nach der Fabel von den zwei Tauben. Wer diesen Klang gehört hat, der findet ihn in der unscheinbarsten Fabel wieder, es ist das Seufzen der Kreatur, das alles Moralische und Weltanschauliche der Fabel in reine Lyrik verwandelt.

A qui donner le prix? Au cœur, si l'on m'en croit.

Das ist der Schluss der Fabel. Das wäre auch der Schluss des Fabelbuches, wenn nicht der Geist der Klassik das letzte Wort spräche.

In der grossen Auseinandersetzung über den Vorrang von Geist oder Natur gibt die erstaunliche Fabel *Le Philosophe scythe* (XII, 20) eine mittlere Lösung an. Ein Barbar sucht das milde Klima Griechenlands auf. Er findet einen Weisen, der mit göttlicher Gelassenheit die Bäume seines Gartens beschneidet. Der Skythe beklagt in Worten, die sich zum Mythus von den unsterblichen Bäumen steigern, das Verbrechen wider die Natur. Vom Griechen eines Besseren belehrt, kehrt er heim und fängt an, wahllos an seinen Bäumen herumzuschneiden.

Il ôte de chez lui les branches les plus belles,
Il tronque son verger contre toute raison,
Sans observer temps ni saison,
Lunes ni vieilles ni nouvelles.
Tout languit et tout meurt.

Der Dichter wendet sich ebenso entschieden gegen ein wildes Wuchernlassen der natürlichen Triebe, wie gegen ihre Vergewaltigung:

Celui-ci retranche de l'âme
Desirs et passions, le bon et le mauvais,
Jusqu'aux plus innocents souhaits.

Contre de telles gens, quant à moi, je réclame.
Ils ôtent à nos cœurs le principal ressort;
Ils font cesser de vivre avant que l'on soit mort.

Das war noch ein letzter Vermittlungsversuch. Zu einer einschneidend konsequenten Haltung kommt er aber erst in einem Schwanengesang: *Le Juge arbitre, l'Hospitalier et le Solitaire* (XII, 25).

Wir treten hier in den Bannkreis Port-Royals. Schon die Wahl der Quelle *La Vie des Saints Pères des Déserts* ... von Arnauld d'Andilly weist auf die jansenistische Inspiration hin. Und von Anfang an ist das auf das Heil der Seele gerichtete Streben betont:

Trois Saints, également jaloux de leur salut,
Portés d'un même esprit, tendaient à même but.

Die zwei ersten versuchen es mit dem tätigen Leben, sie folgen ihrem guten Herzen, der eine will den Menschen helfen als Rechtsberater, der andere als Krankenpfleger — doch beide ernten nur Missgunst, Aerger und Enttäuschungen. So machen sie sich auf, um beim dritten Rat zu holen. Der Ort, wo er sich aufhält, zeigt an, in welche fröstelnde Einsamkeit es Geistes er sich zurückgezogen hat:

Là, sous d'âpres rochers, près d'une source pure,
Lieu respecté des vents, ignoré du soleil,
Ils trouvent l'autre Saint, lui demandent conseil.

Und was ist dieser Rat?

Apprendre à se connaître est le premier des soins

Durch ein Bild soll diese Lehre unvergesslich dem Geiste eingeprägt werden:

«Troublez l'eau: vous y voyez-vous?
Agitez celle-ci.» «Comment nous verrions-nous?. . .»
«Mes frères, dit le Saint, laissez-la reposer,
Vous verrez alors votre image.
Pour vous mieux contempler demeurez au désert.»
Ainsi parla le Solitaire.

In dem Bild vom spiegelnden Wasser nimmt La Fontaine eine der ersten Fabeln wieder auf: *L'Homme et son Image* (I, 11) — aber dort war es Kanalwasser, ein Gleichnis für die

Maximen von La Rochefoucauld — Klassik in Reinkultur. In der Vorlage der letzten Fabel nimmt der Heilige ein Glas und schüttet Wasser hinein. Der Dichter aber führt die Männer vor eine klare Quelle — une source pure. Natur und Geist kommen hier zusammen — in der Natur sieht der Mensch sein Spiegelbild — welch wunderbare Rechtfertigung des ganzen Fabelwerkes! Aber zugleich ist die reine Quelle das Symbol einer bis auf den Grund ungetrübten Seele. Im ewigklassischen Gleichnis von der ruhigen Wasserfläche, die das menschliche Bild in reinen Umrissen wiederspiegelt, klingt endgültig das Flüssige mit dem Festen zusammen.

Aber in welcher Abgeschiedenheit! Der wahre Einsiedler, der beschauliche Mensch steht vor uns. Der Kontakt mit der Gesellschaft ist abgebrochen — man denkt an den Schluss des *Misanthrope:*

> Trahi de toutes parts, accablé d'injustices,
> Je vais sortir d'un gouffre où triomphent les vices,
> Et chercher sur la terre un endroit écarté
> Où d'être un homme d'honneur on ait la liberté.

«Die Herbheit des unbedingten ‚Erkenne dich selbst' verdrängt nun zum ersten Mal von Grund auf den geniesserischen, beinahe erotischen Schmelz, der sonst alle Erlebnisse La Fontaine's umschimmerte. Der Mensch La Fontaine gewinnt durch diese Umwandlung, er erhält den festen Massstab, sich zu befreien von den Unwürdigkeiten seines Alters. Aber diese Befreiung wird erkauft um den Preis der geniesserischen Weltlust, die der Lebensatem des Künstler La Fontaine war. Mit ihr wird auch der Dichter verschwinden. Noch einmal sammelt er in dieser Fabel alle Kräfte, noch einmal schafft er ein wahres, grosses Kunstwerk, wo die Macht des schicksalhaften Anklanges uns das Fehlen des sinnlichen Zaubers fast vergessen lässt. Aber dann schweigt er. Und eines Tages finden ihn seine Freunde tot, — gehüllt in ein härenes Kleid.» (Elisabeth Brock.)

La Fontaine ist nicht der einzige, der auf diese Weise fortgeht. Es ist seltsam, wie einer nach dem andern, die grossen Dichter dieser Zeit, an diesen letzten Rand treten. Wir hörten Molière's bittere Absage an die Gesellschaft. Racine ver-

ässt das weltliche Theater nach dem unerhörten Höhepunkt er *Phèdre*. Pascal schreibt in asketischer Zurückgezogenheit eine Gedanken zu einer unvollendbaren Apologie des Christentums.

Das Leben aber geht weiter. Die Stimme der unteren tände, die durch die Tiermasken La Fontaine's ertönte, wird mmer lauter. Das Ancien Régime zerbröckelt. Die Revolution teht vor der Tür.

Doch die Fabel löst sich vom aktuellen Geschehen. Der etzte Strahl der untergehenden Sonne hat sie verklärt. Gepeist vom emporsteigenden Leben, geformt vom Geist aus er Höhe, steht sie da in bleibendem Glanze, ein ewiges Denkmal reiner Menschlichkeit und klassischen Schöpferums.

LITERATUR

USGABE: Henri Régnier, *Oeuvres de J. de La Fontaine.* Les Grands Ecrivains de la France. Paris 1921 (zitiert: Régnier).

UR GESCHICHTE UND DEUTUNG DER FABEL: Giambattista Vico, *La Scienza Nuova.* 1744. Otto Crusius, *Fragmente aus der Geschichte der Fabel,* Einleitung zu: Kleuken, Buch der Fabeln. 1922. Aug. Hausrath, *Fabel,* Real-Enzyclopaedie VI 1704 ff. - *Die Aesoplegende,* Nachwort zu: Aesopische Fabeln. München 1940. Max Staege, *Die Geschichte der deutschen Fabeltheorie,* Sprache und Dichtung. Bern 1929.

UM LEBEN UND WERK LA FONTAINE'S: Paul Mesnard, *Notice biographique* in der Ausgabe Régnier. Louis Roche, *La vie de Jean de La Fontaine.* Paris 1913. G. Michaut, *La Fontaine.* Paris 1913. Jean Giraudoux, *Les cinq Tentations de La Fontaine.* Paris 1938.

U DEN FABELN LA FONTAINE'S: H. Taine, *La Fontaine et ses Fables.* Paris 1869. Saint-Marc Girardin, *La Fontaine et les Fabulistes.* Paris 1867. Karl Vossler, *La Fontaine und sein Fabelwerk.* Heidelberg 1919. F. Boillot, *Les Impressions sensorielles chez La Fontaine.* Paris 1926. F. Gohin, *L'Art de La Fontaine dans ses Fables.* Paris 1929. René Bray, *Les Fables de La Fontaine.* Paris 1929. Elisabeth Brock, *Die letzte Fabel.* Unveröffentlicht.

DEUX POÈMES DE VERLAINE

(Notes pour un commentaire.)

Par Marcel Raymond.

Il est sans doute plus utile de lire les poètes que de les expliquer; le charme poétique ne résiste pas toujours à l'analyse. Mais lire les poètes en profondeur, c'est percevoir un monde de rapports subtils, c'est pénétrer jusqu'au point où apparaissent les liens secrets de la pensée et de l'expression de la poésie et du langage; c'est faire passer en acte toutes les virtualités qu'enferme un appareil verbal, ou encore déplier «explicare», ouvrir le poème, pour en éprouver la puissance.

Si on juge indiscret le commentaire qui n'est ici qu'ébauché, on aura tôt fait de l'oublier, pour relire Verlaine. Les commentateurs impertinents n'ont jamais accablé que les poètes de deuxième ou de troisième ordre; le danger, cette fois-ci, n'existe pas.

I.

Le Rossignol.

Comme un vol criard d'oiseaux en émoi,
Tous mes souvenirs s'abattent sur moi,
S'abattent parmi le feuillage jaune
De mon cœur mirant son tronc plié d'aune
Au tain violet de l'eau des Regrets,
Qui mélancoliquement coule auprès,
S'abattent, et puis la rumeur mauvaise
Qu'une brise moite en montant apaise,
S'éteint par degrés dans l'arbre, si bien
Qu'au bout d'un instant on n'entend plus rien,
Plus rien que la voix célébrant l'Absente,
Plus rien que la voix — ô si languissante! —
De l'oiseau que fut mon Premier Amour,
Et qui chante encor comme au premier jour;
Et, dans la splendeur triste d'une lune
Se levant blafarde et solennelle, une
Nuit mélancolique et lourde d'été,
Pleine de silence et d'obscurité,

Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.
(*Poèmes Saturniens, groupe des Paysages tristes.*)

Une seule phrase, qui s'enroule et se déroule sur un canevas de vingt décasyllabes; phrase au tempo très varié, avec des fléchissements (*l'eau ... qui mélancoliquement coule auprès*), avec des points d'orgue (*au bout d'un instant on n'entend plus rien ...*), des coupes nettes (au vers 7, après *rabattent* au vers 9, *après arbre*) — les quatre vers qui suivent se détachant comme des fusées de lyrisme, au faîte du poème, où retentit l'appel intérieur, la voix.

La désorganisation du décasyllabe est presque partout sensible et des cellules rythmiques de quantité très différente se juxtaposent; mais partout les enchaînements de rythmes témoignent d'un art extraordinaire qui laisse au poème quelque apparence d'improvisation: les liaisons appartiennent plus d'une fois à la langue parlée ou narrative (*et puis ... si bien que ...*).

La coupe 5/5, qui date du moyen âge et qui fut ensuite abandonnée jusqu'au romantisme pour la coupe 4/6, assure l'ensemblée la prépondérance de l'impair, «plus souple et plus soluble dans l'air» (dit Verlaine[1]); un monde instable s'ouvre dès le premier vers, en quête d'un équilibre introuvable. Ainsi, même les décasyllabes réguliers,

Plus rien que la voix / célébrant l'Absente /

L'arbre qui frisson / ne et l'oiseau qui pleure /

reviennent à l'expression du désir, du regret, de l'aspiration nostalgique. Au reste, plus d'un tiers des vers sont césurés de façon irrégulière, surtout dans la première moitié du poème, la plus tourmentée. Grâce aux nombreux enjambements, en coups d'aile ou en coups de vent, on voit déborder du vers

[1] On se rappelle la première strophe de *l'Art poétique:*

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair,
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.
(*Jadis et naguère*)

des membres rythmiques assez amples, le plus souvent in pairs:

S'abattent parmi le feuillage jaune
(13) *De mon cœur*
mirant son tronc plié d'aune
(17 ou 16) *Au tain violet de l'eau des Regrets...*

La voix roule étrangement et le poème semble animé d'u mouvement en spirale, sans aucun repos véritable. De mêm l'emploi du participe présent confère à l'action un aspe particulier (voir l'exemple ci-dessus, ou encore: *une lune levant blafarde et solennelle*), action faible, qui dure ou pr gresse insensiblement.

*

Poème *saturnien,* le dernier du groupe des *Paysages trist* Il porte le nom de l'oiseau invisible qui remplit de son cha les nuits de l'amour et celles des poètes de l'Occident eur péen, depuis les premiers temps de la Chrétienté. (Dans l'A tiquité classique, c'est le mythe de Philomèle qui retient tr ditionnellement l'attention des poètes.) Un lien de sympath ancienne et profonde rattache l'homme à ce rossignol chant nocturne et inexplicable (malgré Darwin). Verlaine sait; il sait aussi qu'il faudra rajeunir un thème si fréquen ment traité pour échapper au reproche de banalité; il ve user des pouvoirs suggestifs du thème sans encourir le blâm du jugement esthétique.

L'oiseau que fut mon Premier Amour

Le plus haut indice de réalité se trouve attribué, non poi au Rossignol, mais au sentiment qu'il personnifie, auquel Ve laine donne son vrai nom, *l'Amour,* et une sorte d'existen ontologique; cet être s'identifie à l'oiseau qu'on ne voit pa qu'on entend seulement.

Le poème est construit sur un mode allégorique et sym bolique. Les analogies prennent d'abord la forme de la co paraison (*Comme un vol criard...*), puis celle de la mé phore (*le feuillage jaune de mon cœur... l'eau des Regret* Le reflet du feuillage jaune, couleur d'automne, est vio dans l'eau mélancolique, seul miroir où le cœur s'aperçoi et cette harmonie de couleurs est elle-même symbolique. To

les éléments de ce *paysage triste* acquièrent ainsi une valeur spirituelle; capable des métamorphoses les moins prévues, de même nature que celles du rêve, ce paysage est fait d'images dont chacune «correspond» à quelque mouvement de l'âme; il est toujours intérieur au moi.

*

Coup d'aile brusque (dont la gaucherie peut être portée à l'actif du poète), le troisième *s'abattent* (vers 7), curieusement retardé, isolé, marque le suspens d'une souffrance d'abord désordonnée, puis amère, acceptée, et le début d'un mouvement plus souple (*et puis la rumeur mauvaise* . . .). Le vers suivant, admirablement musical, tissu de labiales,

Qu'une brise moite en montant apaise . . .

annonce une trève, prépare le silence.

Plus rien . . . on n'entend plus rien. Et c'est le «nevermore», une fois de plus. Les négations expriment un dépouillement progressif, l'agitation vulgaire étant surmontée. Une descente aux solitudes du *moi profond* est justement symbolisée par une élévation croissante de l'âme, et de la ligne mélodique du langage. Le paysage se métamorphose, ses lignes et ses couleurs s'effacent; on passe du demi-jour à la nuit, et le silence «spirituel» qui s'instaure désormais est habité par une voix unique.

L'appel se prolonge. Et il faut noter le contraste douloureux du parfait (*que fut mon Premier Amour*) et du présent (*qui chante encore comme au premier jour*). L'amour ne peut plus renaître, l'innocence est perdue. Il reste — avec le souvenir, qui ressuscite le passé sans l'intégrer tout-à-fait au présent, avec le regret et la nostalgie — le besoin de l'amour et de l'innocence, la soif de renaître.

Ce désir est pur, le souvenir est frais *comme au premier jour*, et tous deux fondus ensemble vont s'épanouir dans un nocturne élégiaque. Une gerbe de musique s'élève, aux derniers vers, dans la nuit chargée *de silence et d'obscurité*. Elle s'élève harmonieusement; le rythme se fait de plus en plus régulier, bien que les coupes 5/5 empêchent la voix de peser sur aucune syllabe. Le paysage allégorique se mue en un paysage symbolique, mais le sens des symboles est déli-

catement suggéré, non précisé (comme il l'est dans la première partie du poème, plus justement nommée allégorique): *la splendeur triste* de la lune, *blafarde et solennelle,* fait rêver à loisir d'une conscience errante, d'un regard inexorable et terne qui verserait sa lumière sur une nature encore pleine de secrets, ensevelie dans l'ombre et la confusion.

Pourtant, le poète trouve en ces ténèbres intérieures une délectation. Dans l'élégie, si brève soit-elle, la tristesse a tôt fait de s'enchanter elle-même. Les dernières notes sont données par le violon:

Berce sur l'azur qu'un vent doux effleure
L'arbre qui frissonne et l'oiseau qui pleure.

Les deux grandes allégories du cœur et de l'amour sont ici réunies naturellement dans une chute légère. Mais l'effleurement de l'azur nocturne par un vent doux, apaisant comme la brise du vers 8, pose une touche presque voluptueuse. La nuit *berce* la douleur. Par la vertu d'une voix languissante, le souvenir de l'Amour a fait taire toute espèce de discordance. Il s'ébauche ainsi une catharsis; mais un état d'âme d'une grande complexité, et proprement indéfinissable, s'incarne dans ces vocables limpides et coulants.

Verlaine a voulu transposer sa pensée en images. Il importe de souligner cette intention, comme aussi l'habileté, la virtuosité du poète, qui a cherché, manifestement, à tirer tout le parti possible du principe des «correspondances» formulé par Baudelaire. Mais il ne faudrait pas que, ce caractère d'exercice poétique une fois entrevu, on mît en doute l'authenticité d'un morceau comme celui-ci, sa sincérité — comme on dit «vinus sincerus» d'un vin sans mélange.

II.

Il pleut doucement sur la ville.

(Arthur Rimbaud.)

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville,
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon cœur?

O bruit doux de la pluie
Par terre et sur les toits!
Pour un cœur qui s'ennuie,
O le chant de la pluie!

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.
Quoi! nulle trahison?
Ce deuil est sans raison.

C'est bien la pire peine
De ne savoir pourquoi,
Sans amour et sans haine,
Mon cœur a tant de peine!

(*Romances sans paroles,* groupe des *Ariettes oubliées.*)

Une certaine forme de lyrisme trouve ici son expression exemplaire et parfaite. Un état d'existence s'inscrit dans le langage. Et si le poème est personnel par l'art inimitable de l'auteur, il tend, par l'absence de prétexte et par tout ce qu'il renferme de vague, à une sorte d'impersonnalité, d'universalité concrète. Ce poème est un chant qu'il est presque impossible de l i r e ; *romance sans paroles,* dit Verlaine, qu'il faudrait moduler d'une autre voix que celle du discours; *ariette oubliée,* dit-il encore, pour attester le caractère naïf, simple, peut-être archaïque, de sa poésie.

Ce lyrisme est direct, ou immédiat.[1] La transposition en images ne se produit pas. Le seul lexique est celui du cœur, et la «métaphysique du cœur», celle des poètes, n'est pas rendue sensible par la métaphore ou le symbole. Mais ce lyrisme n'est point sentimental (à la manière des *Nuits,* par exemple), pour cette raison que le sentiment n'y est pas «formé», définissable; d'emblée, on se meut en deça des sentiments et des passions qui portent des noms — l'amour, la haine — dans une zone affective plus profonde, zone d'intimité et de solitude où l'être se chante, se charme et se prend au filet

[1] Si l'on convient de nommer directe ou immédiate l'expression poétique non transposée en images; je dis qu'il s'agit d'une convention, car l'expression en images est, elle aussi, dans nombre de cas, spontanée; l'esprit se coule naturellement dans des images, ce que montre bien la mythologie du rêve.

d'un langage magique. Mais se voit-il, s'apparaît-il à lui-même?

Le ton est sobre, uni, uniforme — vertu classique («L'uniformité de style est la règle la plus étroite que nous ayons», écrit La Fontaine dans l'Avant-propos de *Psyché*). Une qualité particulière de monotonie est nécessaire, où s'opposent et se fondent musicalement les diphtongues sourdes et sombres, qui ouvrent le poème et l'achèvent, et les voyelles aiguës qui transfigurent la deuxième strophe. La tonalité mineure, répondant aux nuances du gris, est répandue partout et sans défaillance.

Un tempo lent, des propositions brèves, une syntaxe étonnamment simple; tout élan s'amortit avant la fin du distique, ou même avant la fin du vers; nul «dynamisme», qui imposerait une articulation et une accentuation nettes. La dernière strophe, qui serait la plus martelée, a cependant la forme d'un énoncé et la faiblesse d'un murmure. Les exclamations, les interrogations, sont exigées par l'état d'inquiétude, d'angoisse et de non-savoir.

Le poète n'utilise qu'un petit nombre de timbres. Dans chaque quatrain, la même rime revient trois fois, tour à tour masculine et féminine; et le même mot (*cœurs . . . pluie . . . raison . . . peine . . .*) termine le premier et le dernier vers de chaque strophe. Mais le timbre final du deuxième vers, isolé, suscite ailleurs des échos, à la rime ou dans le corps des strophes (le timbre de *la ville* annonce les voyelles aiguës du quatrain suivant; la diphtongue de *qui s'écœure* retentit dans tout le poème). Ainsi, le chant, *sans paroles*, s'établit sur une dizaine de sonorités. Une sorte d'hésitation permanente dans le tour suggère l'idée d'un prélude, tandis que le retour des timbres ébauche une ritournelle. A peine commencé, le chant revient à ses notes préférées — l'esprit tourne en rond et se résigne à ne point trouver d'issue.

*

Un poète «se chante» et s'interroge. Pourtant, s'il parle à son cœur, il ne dit pas «je». Il y a une peine qu'il éprouve comme sienne sans l'assumer pleinement, et dont le siège est au-dessous du niveau de la conscience. . .

Il pleure dans mon cœur
Comme il pleut sur la ville...

arallélisme étrange! Le «es» impersonnel a pris la place 1 «ich»; présence anonyme d'une réalité qui participe au noi» et à autre chose que le «moi», d'une réalité insondable mme une Destinée.[1] Nous sommes invités à croire qu'une ule et même puissance cosmique dispose de la pluie et des eurs. La barrière se rompt qui sépare le dedans du dehors. u premier mot du poème, par la grâce d'une «irrégularité», esprit en ses profondeurs est assimilé au paysage, qui cesse issitôt d'être extérieur; cette pluie sur la ville va s'insinuer 1 *langueur* jusque dans l'âme.

Ainsi, opère une fois de plus le charme de la poésie, cette magie suggestive qui enferme à la fois le sujet et l'objet» Baudelaire). Le sujet abdique son pouvoir, et celui de la onscience, au profit d'un objet qui est la source unique du sible et de l'invisible. Et je songe à la formule de Carus: L'inconscient est l'expression subjective désignant ce que ous connaissons objectivement sous le nom de Nature.»

Les deux premiers vers ont la valeur d'une clé. Ils fixent s rapports de la conscience et d'un i n c o n n u où se trame vie profonde. Leur clarté, et celle de tout le poème, n'est ie de surface.

*

La conscience s'éveille à demi pour une délectation triste. lle questionne:

Quelle est cette langueur...

Le cœur reste fermé, infiniment vulnérable. Le mot *cœur* t ici d'une «compréhension» très large, impossible à dénir; ouvert aux abîmes, tout pénétré de sensations et de uvenirs charnels, il tient aussi l'âme prisonnière. Mais la

[1] M. Charles Lalo (*L'art et la Vie*, p. 47) propose une interprétation ychanalytique: «La vie mentale de l'homme comporte deux données distinctes. es deux domaines constituent le *Ich* et le *Es*. On a traduit le *moi* et le *soi*. us exactement, ce sont le *Je* et le *Il*, au genre neutre et au sens profond ie Verlaine a voulu donner à ce dernier mot: «*Il pleure* dans mon cœur...» ans le correct *je pleure* il y aurait toute la conscience, mais elle seule... ntre le *Je* conscient et le *Il* inconscient s'intercale le *Sur-moi*, etc....»

délectation est scandée par les *c* durs et douloureux de cett première strophe.

La deuxième, en revanche, est presque incantatoire:

O bruit doux de la pluie
O le chant de la pluie!

Le bruit devient chant; l'intériorisation des choses du de hors se poursuit subrepticement. La reprise multiple du so *ui* crée une sorte d'unisson où l'ennui du cœur se fond e jouissance; le chant monotone de la pluie engendre vite un obsession proche de l'hypnose. A la fin de la strophe, si brèv le sommeil de l'inconscience paraît une tentation douce, parc que la poésie condense en quelques touches magnétiques tout une épaisseur de durée. C'est pourquoi les blancs qui séparen les quatrains sont chargés, eux aussi, d'un silence efficace ils contribuent à l'envoûtement.

Il pleure sans raison
Dans ce cœur qui s'écœure.

Retour au thème, et au non-savoir. Toujours la même question, un peu moins vague; par le mot *trahison,* bana et trouble, une allusion est faite, la seule, aux peines d'amou du poète, aux circonstances d'une vie déchirée, à un pass qui pèse sur la pensée et l'engourdit. Les *c* durs, de nouveau marquent l'âcreté de la souffrance qui va jusqu'à une point de dégoût physique; dans ce jeu de mots qu'on ne peut aimer *le cœur qui s'écœure,* le charnel de l'existence s'accumule.

Le remous s'est calmé, et le dernier quatrain, plus uni atteste que *la peine* s'installe à demeure; il apporte auss l'aveu de la résignation dans le pire. De son essai de ré flexion sur soi, la conscience n'a rien su tirer.

Sans amour et sans haine . . .

Le cœur est en proie à des forces obscures. Aucun mal ne l'opprime, aucun *deuil,* qui aurait une figure. Les même vocables reviennent et s'alanguissent dans une solitude où l'espoir de guérir s'est éteint.

Un ensevelissement progressif en soi, dans un «soi» qu déborde le «moi». La conscience règne faiblement dans le

ris sans éclat de la pluie; sa clarté ne pénètre à aucun mo-
ment le vrai monde fatal où l'être a ses racines.

Admirablement dépouillée, la sobre berceuse, un peu tâton-
ante, s'achève en litanie. Les mots et les rythmes brisés,
oulés, semblent cueillis à même la vie. L'homme est décidé-
ment absent de lui-même.

Je vois le pauvre Lelian sous les traits de cet aveugle que
hante Charles d'Orléans, dans une de ses ballades:

Aveugle suy, ne sçay ou aler doye:
De mon baston, affin que ne fourvoye,
Je vois tastant mon chemin ça et là.
C'est grant pitié qu'il convient que je soye
L'homme esgaré qui ne sçait ou il va.

*

De ce qui précède, on pourrait chercher les conséquences
our aboutir à une conclusion d'ordre psychologique et esthé-
ique sur la nature et l'art de Verlaine. Il y faudrait quelque
rudence, les deux pièces ci-dessus témoignant de qualités
ssez différentes dans le raffiné et dans le naïf. Je me borne
outefois à cette esquisse, après un examen des textes seuls,
ui offre ceci d'incomplet que l'étude stylistique et celle de
a substance sonore (en liaison avec le sens) y sont à peine
morcées.

A dessein aussi, j'ai évité avec soin d'ordonner mes obser-
ations suivant un plan rigoureux et «passe-partout», qui
onviendrait par hypothèse en toute circonstance. Quels que
oient les critères qu'on veuille choisir, l'explication d'une
euvre d'art est d'abord fonction de cette œuvre même. Quant
formuler explicitement un jugement de valeur sur l'un et
autre de ces poèmes, je m'en dispenserai aujourd'hui; l'évi-
lence parle assez haut.

CHRONIK

CARLO EMILIO GADDA TRADUTTORE ESPRESSIONISTA

Abbiamo sott'occhio un grosso volume collettivo di traduzioni (*Narratori spagnoli.* Raccolta di romanzi e racconti, a cura di Carlo Bo, editore Bompiani, Milano 1941), che, mirando a un'alta divulgazione, offre un compiuto panorama della narrativa castigliana. Nulla, a prima vista, parrebbe indicare che d'un tal volume potessimo occuparci in questa sede; se non fosse che, di mezzo all'inevitabile uniformità e grigiore linguistico di cosí abbondanti versioni, ne spiccano due di Carlo Emilio Gadda, dalla *Peregrinación sabia* di Salas Barbadillo e dal *sueño* die Quevedo *El mundo por de dentro,* con tali calori da rappresentare un esemplare, anzi il caso-limite, d'una certa possibilità di traduzione, un fatto nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti — d'enorme interesse anche teorico. Gadda è autore di alcuni volumi di prose narrative e di ricordi e di viaggio, noti per ora a un pubblico soprattutto d'iniziati, *La madonna dei filosofi, Il castello di Udine, Le meraviglie d'Italia* (tutti editi dai Fratelli Parenti, Firenze, i primi due nella collezione di *Solaria,* l'ultimo in quella di *Letteratura*), oltre che di numerose corrispondenze giornalistiche e di racconti ancora dispersi su varie riviste. Degli scrittori italiani oggi attivi egli è quello a cui si potrebbe applicare con maggior proprietà un predicato nell'uso critico della penisola piuttosto inconsueto, quello d'espressionista: categoria, del resto, piú adatta, ivi, ad altre stagioni letterarie (Boine, Jahier) o ad altre regioni, geografiche e spirituali (Viani, il primo Pea). Come sentimmo acutamente rilevare una volta, una prosa di Gadda (il mirabile *Studio 128 per l'apertura del racconto inedito: L'incendio di via Keplero,* nel *Tesoretto* del 1940) è il solo esempio italiano di unanimismo, oltre che in assoluto uno dei piú validi. L'anima di Gadda si muove fra i poli sentimentali della reazione furente a una determinata vita borghese (del suo, diciamo, antivittorianesimo ambrosiano) e della disperata elegia innanzi al volto piú mortale della condizione umana. Lombardo, e cioè conterraneo del vecchio Folengo, anzi milanese, e cioè concittadino del Porta, venuto alla letteratura dalla tecnica (è ingegnere industriale), la sua deformazione linguistica egli la ottiene con l'intervento d'immagini tecniche e col ricorso perenne alle piú varie tradizioni di linguaggio, dall'aulica alla dialettale, lombarda prima e piú tardi, per omaggio alla fiorentina sagacia, toscana. E l'interesse dell'umo-

no o del lirismo di Gadda è tutt'altro che ristrettamente speri-
ntale, non appena si allenti l'urgenza delle causali psicologiche,
bia o dolore, che dettavano il suo composito impasto. Quanto ai
cedenti di Gadda, uomo di cultura chiaramente umanistica e,
l'eccellente senso, liceale, essi non sono molto piú precisi dei nomi
su vagamente indicati. Bacchelli, che avvicina l'anima di Gadda
Carlo Cattaneo, per lo stile invoca Rovani. E piú ovvio fare il nome
Carlo Dossi (da cui scende successivamente la formazione cul-
ale d'un Lucini e d'un Linati), ma è anche chiaro che Gadda
n ha consumato le sue veglie sopra questi altri concittadini, e
orosamente spontanee sono le affinità che lo legano a certa in
an parte sconosciuta zona stilistica dell'ultimo ottocento nel nord
talia, anche fuori di Milano, anche piú a ovest, verso A. G.
gna e il vero maestro di lui, l'ingiustamente rimasto in ombra
ovanni Faldella, e addirittura il primissimo Edoardo Calandra.

Immaginiamo ora un temperamento, per qualche aspetto rabelai-
no (o joyciano), come quello descritto innanzi all'impresa della tra-
zione. Sarebbe anche superfluo rilevare come tale operazione abbia
npre rivestito presso un vero scrittore un primordiale valore di eser-
io stìlistico; mentre, comunque, l'importanza di questo esercizio è
certata per la tradizione letteraria italiana di qesto secolo, non
o per generazioni già classiche, da Linati a Cecchi, ma, quello
e piú importa, per i prosatori dell'ultima leva, un Elio Vittorini,
Cesare Pavese, un Tommaso Landolfi, che anche lavorando
ll'inglese (o americano) e dal russo si son fatta la mano a diven-
e gli scrittori sicuri che sono. Senonché nessuno di costoro, in
anto traduttore almeno, giunge alla forma attraverso la defor-
azione; e soltanto nelle versioni dal russo d'un vociano lombardo,
nque della prima generazione citata, Clemente Rèbora, è possi-
le sorprendere la presenza di termini dialettali. Il traduttore,
erato dall'impegno immaginativo, opera bensí in generale piú
ero; per dir tutto: piú elegante del suo solito; ma solo Gadda
osato varcare, e i risultati sono stati cospicui, i limiti imposti
un certo mito, tuttavia, di normalità. Si prenda addirittura un
empio estremo, da Quevedo, dominato da un fiorentinismo senz'al-
o inflato e caricaturale (si veda anche la scrittura *diobono*,
me altrove *diokane, crediammé, ettú bischero!*), che non esclude,
ige anzi per contemporaneità gli arcaismi (*in sul, potrebbono,*
rmini, gallano):

«Però, dico io, le bischeraggini che vanno scrivendo in sul
armo, sí, sí, tutte codeste bravazzate degli epitafî che le gal-
no al di sopra de' vermini e della putrédine, quelle almeno, dio-

bono, quelle potrebbono davvero tralasciarle di mettere, o cerve loni! Gli è che fino ai morti, dà retta, fino ai morti e alle mor anche loro ci hanno pure loro la loro vanità: e appena possan che ti montano volentieri in superbia, una superbietta minchio cella da andare a paro coi vivi. Laggiú al camposanto, senti, la terra che frutto non dà, nòe? e l'è ancora piú spaventosa quest'altra, che te tu vai pestando co'tuoi piedi per tutto il tem di vita: e in se stessa . . . di certo che non la merita onore: e nen meno aratro, o vanga, o zappa che fosse.»[1]

E beninteso non sono esclusi i prestiti al settore pratico-scien fico, là dove si discorre del «*realizzo* della tua porcheria», o do certi «singhiozzoni da stiantare» (cioè toscaneggianti, ma verso Toscana di Cellini, per intenderci) sono »stiracchiati *in prolunga* Ma in genere, dei due autori barocchi, è il piú moralista e p mediativo Quevedo che, movendo «indignatio» di Gadda, e dunq il suo secentismo, provoca procedimenti linguistici che arrivan a includere la parodia di se stessi: i varî strati, dialettale, aulico scientifico, cozzano in una sarabanda virtuosistica entro una fra come «che le paccata tutte quante le abbino un'unica matrice Violenze simili hanno una limitata durata, interna beninteso (ch dimensioni enormi ha l'opera folenghiana, fecondo è il Dossi, p ragioni non dissimili da quelle per cui è insaziata, non esaustiv mente espressa, la lussuria carnale). Barbadillo per contro, p inventivo, piú narrativo e fantastico, si offre meglio, di Gadd ai riposi. Nel passo che offriamo la poesia è ottenuta anzitutto co ricorsi tecnici (*evacuato, introito, aliquota*):

«Queste [volpacce], sotto lo stimolo della natura, si vedevan oramai nella necessità di lasciar allentare il ventre: ma non peritàvano a mollare in presenza de' compagni, non volendo ra fermare il sospetto d'una cosa già di per se stessa evidente: en giocoforza, infatti, che dalla quantità dell'evacuato si avesse giudicare circa l'eccesso dell'intròito. — Andaron dunque in cerc d'un sitarello un po' fuori di mano, celato agli sguardi del pros simo, e lí si scaricarono d'una forte aliquota del peso che li za vorrava.»

---

[1] Che il punto di partenza tonale non sia nel testo, proverà la citazion dell'originale (lo diamo secondo la *Biblioteca de autores españoles*, XXII 327-8). «Mas las bravatas que en los túmulos sobrescriben podrición y gu sanos, se podrían excusar; empero también los muertos tienen su vanida y los difuntos y difuntas su soberbia. Allí no va sino tierra de menc fruto y más espantosa de la que pisas, por sí no merecedora de algun honra ni aun de ser cultivada con arado y azadón.»

stí predominano, a patto s'intenda di non irrigidire troppo distinzione fra Gadda da Quevedo e Gadda da Barbadillo, le nipolazioni lessicali, incluse quelle die «Wortbildung», e di formane suffissale in ispecie: manipolazioni che si possono in largo so chiamare gergali (per esempio «Le due volpi non erano però í *sbronze* quanto le scimmie», «avevano il cervello zuppo nello *roppone* della sbornia», «disarmarli dell'arme della *parpaola*»). Scarsi sono i prestiti chiesti alla lingua dell'originale: isoo è *pellecchio* (da Quevedo), ossia *pellejo,* derivato di lí («lo bro pellecchio dell'Ulisse») in un raccontó in proprio (su *Pri to,* 15 marzo 1942), dove l'autore stesso provvede a definirlo tando spagnolesimo»; mentre *naranzo* non meno che di *naranjo* eco della forma lombarda. È invece indispensabile notare come dda tocchi spesso la sua poesia attraverso la sua punteggiatura risentita, cioè a dire riformando i periodi secendo l'articolane sintattica che ha piú la sua cifra. Cosí in questa clausola sui gazzini» e le loro armi puerili, in un tumulto villereccio:

«Sassi, sassi! di lor natura pesi, e torpenti; ma il braccio che li a glie le presta lui l'ali, veloci ali»;

n uno stupendo elogio della fronde d'ulivo:

«Ell'è, dunque, luce alle luci. Consideratene la facoltà, l'onnisente valore. Contro uggia e tristezza, un verde allegro e tante, giocondo ammanto dei colli e della riviera. Allegro, e el che conta, perenne. Contro necessità e fame, un prezioso alinto. Contro le cieche tenebre dell'ignoranza, lume e splendore.»

nella lucida serenità del finale:

«Cosí disse. E cosí fecero. Durante il ritorno, mi pare, non gli cadde cosa che fosse degna di nota. Emendati e guariti cammnavano i chiari cammini. Esenti ormai dalla giurisdizione dei i, che non hanno alcun potere sugli animi forti e modesti.»

Può darsi che in questa distensione sovrana e, a suo modo, clasa stia il livello piú alto di Gadda. Ma una coscienza storica non sce a concepirla fuori dal precedente fermento, accorato o ebbro. non andava posto ritardo, ci sembra, a segnalare, in tutta la a latitudine, la portata paradigmatica di quest'esperienza di stile. l'argomento Gadda non è un inedito neppure in sede di analisi iversitaria (si veda infatti lo scritto di Giacomo Devoto negli *nali* di Pisa, 1936, cui fece sèguito una postilla dell'interessato, *Letteratura,* fascicolo 2), una tale spregiudicatezza in preza dell'originale, inaudita, non può andare senz'aggiungere alcosa d'essenziale al ritratto del nostro autore.

Gianfranco Contini.

PIERRE BEAUSIRE, *ESSAI SUR LA POÉSIE ET LA POÉTIQ DE MALLARMÉ.* Lausanne, Roth, 1942.

Wir haben innerhalb eines Jahres vier Bücher über Mallar erhalten, verschieden an Bedeutung, alle jedenfalls Zeugnisse e ter Versenkung in den Gegenstand und von gediegener Haltu Anders lässt sich Mallarmé auch nicht betrachten; er entzieht s von selbst dem oberflächlichen, ungeduldigen oder erregungsuche den Blick.

Die Studie des Westschweizer Dichters Pierre Beausire ist d jüngste dieser vier Bücher, in jedem Sinn. Es erinnert an Aeusserung Valéry's zu Mallarmé, dass in jeder Stadt Frankrei ein junger Mann lebe, der sich für ihn zerstückeln lassen wür Beausire hat den Enthusiasmus, die liebende Intuition und au die Ausgleichungskraft eines solchen Jüngers. Das hat nichts tun mit einer Jüngerschaft wie wir sie aus anderen Beispiel kennen, nichts mit sinnlich-heiliger Aefferei und dummer blutig Hingabe, — es ist einsame Gefolgschaft, strenges Lernen, er sagendes Erwerben jener vorgebildeten Geist- und Formwelt; i Ergebnis ein in abstrakter Sprache gehaltener Entwurf des gross firmamentartigen Baus in dem Mallarmé's Sein und Werk als Ei heit erscheint. Man erwarte von dem Buch keine stoffliche H lehrung, nicht die Erörterung irgendwelchen Details.

Beausire trifft sich hier glücklich mit den drei andern Büche die, jedes auf besonderem Gebiet, uns diese Belehrung gewähr Das biographische Werk von Henri Mondor und das kritische v Emilie Noulet werden ein sehr bereichertes und geklärtes Bild v dem Dichter und seiner Poesie entstehen lassen, während Char Mauron, in seinem *Mallarmé l'obscur* mit verschiedensten M teln oft aufschlussreiche Deutungen der einzelnen Gedichte gibt.

Beausire sieht Mallarmé ausserhalb der biographischen Zeit Gestalt und berücksichtigt nur in geringem Mass die Stufung innerhalb des Werks. Ungefähr das was seinerzeit Jacques Rivi in seinem einen Mythus schaffenden Buch über Rimbaud get hat. Oder, um bei Mallarmé zu bleiben: Beausire's Essay steht a der Linie von Thibaudet's eingehenderem Buch über den Dicht das durch Mondor und Noulet heute ergänzt und berichtigt, a gewiss nicht überholt ist. Allerdings, für Thibaudet war Ma larmé ein Ort, unter andern, der französischen Literatur, und stellt ihn in Zusammenhänge und Vergleiche, besonders mit d französischen Romantik, die heute auf eine absolutistisch gestimm Gemeinde fast lästerlich wirken. Beausire dagegen nennt nicht u sonst in seinem letzten Kapitel Mallarmé «Poète unique»; — d

anze Buch verwischt die Grenze zwischen Mallarmé und dem Dichter-an-sich. Mallarmé fordert diese Anschauungsweise heraus, da seine geistige Biographie — eine andere hat er kaum — in fortschreitendes Austilgen jedes privaten Accidens, ein Kampf gegen die Vereinzelung als Person und private Sprache war, ein Verbrennen alles zeit- und personbedingten Stoffes zu ewig gegenwärtiger Poesie, die damit zuletzt ihre Nahrung verlor, Darstellung allein ihrer selbst wurde, paradoxe Veranschaulichung jenes allgegenwärtigen Fehlens («absence»), das Mallarmé beherrscht. Es gibt einen Aufsatz von Kleist, der ungeschickt um die selbe Paradoxie ringt: *Ueber die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden,* — fassen wir Reden als dichterische Sprache auf und allmähliche Verfertigung als deren Geburtsakt, so ist dies das latente Thema des späten Mallarmé, nur dass er in den Gedichten von diesem Vorgang nicht nur spricht, sondern ihn zugleich gegenwärtig sich vollziehen lässt. Mit der ungeheuersten Anstrengung geschieht das im abschliessenden Werk *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard,* wie es Pierre Beausire sehr einleuchtend darstellt. — So ist Mallarmé's Werk, wo es ganz es selbst ist, ewige reine Gegenwart, nicht Gegenwart v o n irgend etwas, nur sie selbst, ein zeitloser, inhaltloser, das Sein unmittelbar aussprechender Moment, das Bewusstsein, das sich seiner selbst bemächtigt. Äusserste Intensität des dichterischen Seins, äusserste Härte der sprachlichen Formel, und in der Leere des gott- und weltlosen Bewusstseins vollkommene Verzweiflung: «Nuit, désespoir et pierrerie».

Beausire gleicht sich also nur seinem Gegenstand an, wenn er ihn fast ausserhalb der lebendigen Dauer und der kritischen Abstufung als Einheit betrachtet. Sein Mallarmé-Bild ist sehr konstruktiv; es ergibt sich vor allem aus dem grossen Kräftegegensatz: Ewigkeitswille — Todestrieb («volonté de néant»). Auf der Seite des ersten das Bewusstsein mit seiner Tendenz zum vergöttlichenden Selbstbesitz in der ewigen Gegenwart der Poesie («Dieu est psychologiquement poésie»), — ihm gegenüber die auflösenden Kräfte individuellen Lebens, Liebe, Lust, Selbstverlust, Tod. Und die dichterische Ernte eben dadurch eingebracht, dass die auflösungswillige Welt des blinden Ich die Nahrung des bewusstmachenden, verewigenden Willens wird und also durch ihre Aufhebung sich zur Gegenwart verklärt.

Beausire gibt damit eine fast algebra-nahe Darstellung von Mallarmé's Schaffen. Charakteristisch ist dabei, dass dies aber nicht genau ein Bild von Mallarmé ist, sondern eine über jedes Indivi-

duum hinausgehende Konstruktion vom Wesen des Dichters, di freilich auf Mallarmé zutrifft wie auf keinen andern. Diese Ge fahr begleitet Beausire auf seinen Ausführungen; manche tiefl sinnige und schwer greifbare Erkenntnis des Buches wird dami bezahlt, dass sie sich nicht ganz mit dem Gegenstand deckt, — wie es Mallarmé selbst mit seinem eigenen «Denkbild» auch ni völlig konnte. Aber wir werden solche Fragwürdigkeiten nirgend lieber in Kauf nehmen als wo sie durch die Höhe des Anschauungs willens bedingt sind.

Es ergibt sich, dass die mittleren Kapitel des Buches, die ein deutende Uebersicht über die Gedichtfolge geben, den voran gehenden über Mallarmé's aesthetische und poetische Theorie a Ueberzeugungskraft nachstehen. Beausire vergisst hier manchma seine eigenen Einsichten in Mallarmé's wortbedingte Kunst un gibt eine ideenmässige Auslegung, die oft unter Systemzwang lei det und der man dann entgegenhalten möchte: Wenn er es s hätte sagen können, warum machte er dann daraus ein Gedicht Wenn die Vielfalt der Gedichte, die ganz besondere Welt jede einzelnen nicht ganz zu ihrem Recht kommt, indem sie alle hie aus ihrer Stelle in des Autors vorgezeichnetem Gedankenbau er klärt werden, so erhellen sich hingegen die grösser angelegten stärker gedanklich konstruierten Werke in ihrer jedesmal die ganz Seins- und Denkwelt des Dichters umgreifenden Bedeutung, un man wird über *Igitur, Coup de dés, Hérodiade, Faune* kaum Be deutenderes lesen können als bei Beausire.

In der Konklusion erörtert Beausire etwas zu rasch Mallarmé' Verhältnis zu den Vorgängern Baudelaire und Poe und dem Nachfolger Valéry, denen allen er keine tiefere Beziehung z seinem Dichter zugestehen will. Fast bekommt man dabei Heim weh nach der frühern biedern Einfluss-Theorie. Und unbeding ist das Werden von Mallarmé's Werk mit den Geisteswelten jene beiden Ersten tiefer verflochten als Beausire es wahr haben will — und Valéry! Wenn es in einem Buch, das von Mallarmé han delt, nicht Nebensache wäre, würde man Beausire nicht leich nachsehen, dass er so rasch mit der einzigartigen Erscheinung zweier Dichter fertig wird, von denen der jüngere Sprache un Auslegung ist dessen, was beim älteren paradoxe Existenz wa Jenes Hauptthema des gegenwartwollenden Bewusstseins, ist e irgendwo stärker gestaltet als in Valéry's *Narcisse* (dem Nach kommen von Mallarmé's *Hérodiade*), ja in seinem ganzen Werk Daneben ist es wahr, Valéry sah Mallarmé ähnlich willkürlich nach seinem eigenen Bild wie er seinen Descartes, seinen Leonard

h, und ebenso gewiss sind die geistigen Grundrisse des äusserst nzentrierten Mystikers Mallarmé und des weiträumig angelegten enkdichters Valéry sehr verschieden, doch gerade darauf würde er interessanteste Vergleich beruhen.

Verlangen wir aber nicht von dem Buch, was es nicht sein will. ist seines Gegenstandes würdig, das Unbedingte verlangend e Mallarmé selbst, aus echter Glut und langer Sammlung entnanden, auf dem Hintergrund jener Verschwiegenheit, die dem nger Mallarmé's ansteht, es lehrt uns nichts Neues, aber es gibt s ein anspruchsvolles forderndes Bild des Dichters, dessen sohl den es darstellt als dessen der es geschrieben hat.

Julius Rütsch.

MISZELLEN

ADALBERT STIFTER: BRIGITTA (Inselausgabe 1939, S. 198/9)

Ich blickte hin. Es standen zwei Säulen, und darauf war ei Querbalken. So ragte es in das gelbe Mondlicht empor. . . . Dane ben war der schwarze Bau des Baumes.

«Es standen zwei Säulen» . . . wo, worauf, das bleibt in der Dun kelheit zweifelhaft. «Es» ragte empor. Was? Wir dürfen anneh men, dass es der Galgen ist, zu dem Milosch den Erzähler geführ hat. Aber kenntlich ist erst ein Ragendes, das aus Säulen un Balken besteht. Der Baum jedoch «steht» noch nicht einmal. Sei «Bau», sein Umriss «war» daneben, ein Dunkles auf dem Nacht himmel. In dieser Art bevorzugt Stifter oft das blasse Hilfsverbum wo sich ohne Mühe ein genaues Verbum finden liesse, also gan den Regeln zuwider, die in den schulmässigen Stilbüchern stehn Ehrfurcht ist's, die so die Worte wählt, eine unüberwindlich Scheu, den Dingen, die uns begegnen, durch voreilig-menschlich Deutung Gewalt zu tun. E. St.

ADALBERT STIFTER: WITIKO (Inselausgabe S. 11)

Die Richtung der Moldau ist auch gegen Morgen. Sie ist gan in dem böhmischen Lande. Ihr Fliessen ist in dem Tale des gros sen Waldes sehr langsam. Unterhalb des Jesuitenwaldes kömmt si in die Kienberge, die an ihrer linken Seite stehen. Hinter ihne begegnet sie dem Fels der Teufelsmauer, und ihr Lauf wird a ihm ein rauschender und tosender.

Stifter entzieht sich hier in mannigfachen, oft geradezu schnör kelhaften Wendungen dem Ausdruck, der doch am nächsten läge «Die Moldau fliesst . . . sie rauscht . . . sie tost.» Nachdem das erst Befremden geschwunden ist, glauben wir ihn zu verstehn. Der An blick eines fliessenden Wassers reisst uns unwiderstehlich mit Insbesondere eignet diesen Verben magische Gewalt. Das Rau schen und das Tosen wird unmittelbar in ihren Lauten vernehm lich. Ein Spätromantiker hätte sich diese Wirkung nicht entgeher lassen. Eichendorff, Brentano sind bezaubert vom Geheimnis de Stroms. Doch Stifter will nicht mitreissen. Er will ein Gegenüber schaffen, das ruhige Anschauung erlaubt. Die Umschreibunger zeigen die Moldau gleichsam in stiller Ferne. Die epische Ruh des Dichters und Lesers bleibt gewahrt. E. St.

UL VALÉRY, LA JEUNE PARQUE (Poésies 89)

Terre trouble . . . et mêlée à l'algue, porte-moi,
Porte doucement moi . . . Ma faiblesse de neige
Marchera-t-elle tant qu'elle trouve son piège?

«Porte doucement moi» durchbricht eine der fundamentalsten Re-
ln der französischen Sprache, die der Untrennlichkeit von Verb
d Pronomen. Wozu eine derartige Revolution? Nehmen wir an, es
inde «porte-moi doucement». Nichts wäre damit geschehen, als eine
iederholung des schon im vorausgehenden Verse stehenden «porte-
oi», wozu noch als eigener Takt ein Adverb träte: (— ⏑ ⏑ / ⏓ ⏑ —)
att dessen ist nun das Ende des ersten Verses verwandelt
eine neue Einheit; an Stelle der Addition zweier Atome
eine Verbindung entstanden zu einem einzigen neuen Atom:
imie de la langue. Damit erhält aber auch das Adverb seinen
llen stilistischen Wert: Indem es sich zwischen die Elemente
s absoluten Befehles einschmiegt, dämpft es dessen Schroffheit,
rwandelt es zur Bitte, zur Beschwörung; und indem es dadurch
tonloser Stelle des Verses steht, bleibt ihm seine ganze leise
nftheit bewahrt.

Und noch etwas zum Akzent: Während in der «korrekten»
endung «moi» tonlos wäre, ist es nun ans Ende des Halbverses
rückt und noch gleichsam als Fermate vor die durch die Punkte
gedeutete Pause, nach der eine ganz neue Tonart anhebt. Damit
llen alle Akzente, die wir im französischen Vers unterscheiden,
f diesem «moi» zusammen. In welchem Vers aber könnte dies je
setzmässiger geschehen als in dem Paul Valéry's, Dichter des
o i p u r, Dichter des tragischsten Narzissgesanges, den es gibt?

G. N.

AUPASSANT «LE RETOUR»:

«Et Lévesque, un grand matelot au teint de brique, à la barbe
ue et rouge, a l'œil bleu percé d'un point noir, au cou fort, enve-
ppé toujours de laine par crainte du vent et de la pluie au large,
rtit tranquillement. . .»

Diese Beschreibung steht in der Novelle vom verschollenen See-
ann, der heimkehrend seine Frau mit einem anderen verheiratet
ndet. Lévesque ist dieser andere. Maupassant's Novelle gewinnt
e stoffliche Originalität durch die völlige Abdichtung der Per-
nen gegen jede Psychologie. Das tragische Problem wird nicht
tschieden, man geht zwar zum Pfarrer, bleibt aber unterwegs

im Wirtshaus hängen. Diese Stoffbehandlung spiegelt das Portrait Lévesque's im kleinen: es ist von einem folgerichtig festgehaltenen äusseren Standpunkt aus gesehen. Das Erste, was uns daran beeindruckt, ist seine undurchlässige Härte, an der das Leben abprallt: gross, ziegelrote Haut, dichter Bart, stark, immer vermummt («crainte» wirkt in keiner Weise schwächend), ruhig, und auch das Auge erscheint hart durch das von ihm geforderte gewaltsame Verb «percé». Vergleichen wir damit das Bild des ersten Mannes: «Il avait un visage usé, ridé, creux partout, et semblait avoir beaucoup souffert», so empfinden wir dieses als den negativen Abdruck desjenigen von Lévesque. In seinen hohlen Wörtern, seinem matten und flüchtigen Rhythmus hat es jeden Schlag des Lebens aufbewahrt. Jenes aber hält prall stand, wobei jedoch der Dichter uns nie die Kräfte offenbart, die diesen Eigendruck gegen das Leben erzeugen, sondern reiner Zuschauer bleibt. Die Darstellung des Auges ist da besonders aufschlussreich: die Pupille, im allgemeinen als Pforte gesehen, durch die die inneren Kräfte des Menschen ausströmen und den Betrachter bezwingen, ist hier als schwarzer Punkt wiedergegeben, der das Blau des Auges durchbohrt. Noch weiter wird die «Aeusserlichkeit» der Beschreibung getrieben im Verzicht auf die Nuance. Die Farbe steht in ihrem Elementarwert: »œil bleu — point noir» statt des irisierenden Spiels lebendiger blauer Augen, «teint de brique» statt der vielfältig geröteten Haut des Menschen, ja sogar «barbe rouge» statt des allein gebräuchlichen «rousse». Mit dieser Vereinfachung scheint Maupassant dem Realismus zu entgleiten und in merkwürdige Nachbarschaft zu rücken zu der nachimpressionistischen Malerei etwa eines Van Gogh. Was aber bei diesem das Suchen nach der Farbe an sich, nach der vom impressionistischen Augenblick befreiten reinen Anschauung ist, das ist bei Maupassant doch wieder nur ein psychologisches Kunstmittel mehr zur Darstellung unaufgelockerter, vom Aeussern rettungslos verschütteter Seelen. E. B. S.

BUCHHANDLUNG C. BACHMANN

Kirchgasse 40 Tel. 2.23.68 **ZÜRICH**

Interessantes Buchangebot

x, peintre, graveur, écrivain. Par **Raymond** **olier.** Num. Ausgabe in drei Bänden, sehr illustriertes Werk, drei Bände, Handein- e . . . . . Fr. 150.—

nture française aux XVe et XVIe siècle. Par et **Lauer.** Reproductions de 173 miniatures une en couleurs. 1930 . . . Fr. 38.—

L'atelier de Renoir. Par **Albert André** et **Marc Elder.** 2 vol., in-4⁰, 720 reproductions de tableaux, trouvés dans l'atelier du maître . . Fr. 66.—

Durrieu. La miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne 1415–1530. Accompagné de 153 reproductions de miniatures, peintures et manuscripts . . . . . Fr. 40.—

---

its historiques et réflexions sur le gouverne- de la Hollande. Par **Louis Bonaparte.** Paris 3 Bände. Einband der Zeit . Fr. 45.—

Commentariorum Rerum Germanicarum, libri Amsterdam 1616. Mit vielen Stichen (Stadt- ihten) sehr gut erhalten, in Ganzkalbleder nden . . . . . Fr. 120.—

Mémoires du Prince de Talleyrand [illegible] **ancien évêque d'Autun.** Paris 1838 leder der Zeit, selten . .

d'Abrantès. Mémoires de Mme la duchesse. Souvenirs historiques sur Napoléon, la révolution, le directoire, le Consulat et l'empire. 14 Bände, rot Halbleder geb. . . . . Fr. 145.—

---

n Arnold, Denkmäler islamischer Buchkunst dem 7. bis 18. Jahrhundert, mit 104, davon ehrfarbigen Bildtafeln Fr. 75.—. Für Interes- n der Pantheon-Kunstgeschichte auf Ver- n Lager-Liste.

Rousseau. Oeuvres complètes. Nouvelles édition conforme à celle de Genève, 1782, à Lyon 1796. 33 Bände in Ganzleder der Zeit, sehr gut erhalten . . . . . Fr. 420.—

Urfaust, Bremer-Presse 1920 ½ Pergament 106 . . . . . Fr. 90.—

M., Das Stundenbuch, Erster Druck der Insel- e auf Bütten No. 228, ½ Perg. Fr. 85.—

M., Die weisse Fürstin Officina Serpentis No. 32 . . . . . Fr. 78.—

Valéry, Gedichte, übertragen durch R. M. Rilke, Cranach Presse auf Bütten 1925 in ½ Pergament Fr. 85.—

Balzac, Eugénie Grandet, illustrations de Aug. Leroux, Paris 1911, ½ maroquin exemplaire sur vélin . . . . . Fr. 110.—

Hugo Victor, Les misérables, Paris 1908, 4 vols reliés avec coins. Eigener Einband . Fr. 148.—

ade Sie zu einem unverbindlichen Besuch meines noch grossen s aller Wissensgebiete ein. – Speziell gepflegte Handeinbände.

Buchdruckerei Fritz Frei, Horgen-Zürich